raymond jean

Romanul • Situaţia Noului Roman • Întîlnire cu Robbe-Grillet • Claude Simon şi semnele erosului • Portretul lui Michel Butor ca tînăr artist • Nathalie Sarraute şi Dostoievski • Despre Philippe Sollers • Despre Jean Ricardou • Despre Claude Ollier • Pentru Chantal Chawaf • Text, film, voce la Marguerite Duras • Poezia • Despre Char • Despre Michaux • Despre Ponge • Despre Guillevic • Éluard şi Ceilalţi • Leiris • Tristan Tzara • Mallarmé • Sartre şi poezia • Yannis Ritsos • Neruda • To Huu.

practica literaturii

editura univers

PRACTICA LITERATURII

ROMAN/POEZIE

RAYMOND JEAN

Traducere de MIOARA IZVERNA
Prefață de RADU TOMA

București 1982
Editura UNIVERS

Studiu introductiv

Ați remarcat fără îndoială, parcurgînd tabla de materii a volumului de față, frecvența deosebit de mare a prepoziției „despre" („*sur*" și „*de*" în original) și a locuțiunii „în legătură cu" („*à propos de*") : *Despre Char, Despre Philippe Sollers, Despre Claude Ollier, În legătură cu problemele Noului Roman* etc. Particularitate a lui Raymond Jean, desigur, idiolect. Dar mai e ceva : introducînd ceea ce gramatica numește complemente *indirecte*, elementele acestea prepoziționale sugerează că discursul criticului nu se vrea în primul rînd modelare, analiză, re-prezent-are a textelor literare în legătură cu care se construiește, ci, mai degrabă, un corelat al lor, un obiect de vorbe semiautonom produs cu ocazia unui alt obiect de vorbe. Altfel spus, structura titlurilor diverselor secțiuni și capitole semnalează o parțială transgresare a unei norme fundamentale din deontica interpretării critice : fidelitatea față de text. *„Il se peut que j'ai inventé, brodé, joué"* : nu e exclus să fi inventat, să fi brodat, să mă fi jucat, spune Raymond Jean în concluzia unui frumos eseu *despre* Tortel, atrăgîndu-ne astfel atenția asupra faptului că textul-Tortel nu poate fi perceput decît oblic, ca un complement al său, traversînd broderia propriilor lui cuvinte. Între textul despre care vorbește Raymond Jean și cititor se ridică o perdea de vorbe ce lasă, e drept, să se între-vadă textul-obiect, dar reține totodată privirea.

Trebuie spus de la început că discursul lui Raymond Jean nu aparține propriu-zis criticii, căci nici nu se pune pe sine între paranteze în favoarea textelor în legătură cu care se construiește, nici nu încearcă să se legitimeze în fața vreunei „puteri" culturale (grupare critică, Universitate etc.), nici nu se străduiește prea mult (uneori chiar deloc) să-și convingă cititorul că e un discurs reușit, în sensul adecvării[1]. În legătură cu primul și cel de al treilea aspect ne-am făcut deja o idee reflectînd la cuvîntul „despre" și la concluzia eseului consacrat

---

1 După Jacques Leenhardt („Sociologie de la lecture", in *Revue des sciences humaines*, 177, 1980-1, pp. 44-45), comportamentul criticului e controlat de trei norme : fidelitatea față de text, legitimarea în fața unei puteri, succesul de public.

lui Jean Tortel. În ceea ce privește refuzul (sau doar indiferența față) de justificare, ne e ușor să-l descifrăm în subsolul *alb* al textului lui Raymond Jean : dacă acesta e locul în care, îndeobște, prezentul discurs se împletește cu discursurile (critice, teoretice, filosofice) anterioare, discursuri considerate notorii, acceptate de către public și care, prin însuși faptul că sînt convocate de prezentul discurs, îl suportă, în sensul foarte concret al termenului, și îl sancționează ca valid, prin lipsa acestor „referințe", prin albul, deci, ce-l înconjoară, textul pe care ne pregătim să-l citim pretinde că nu-și înfige rădăcinile în nici o anterioritate, în nici o autoritate. Să fie oare un discurs „orfan" ? Nu cred, căci există, bănuiesc, motive puternice ce-l fac pe autorul *Practicii literaturii* să-și construiască o imagine candidă : faptul că e autorul a nouă romane și a patru cărți de critică [1], faptul că e un comentator neobosit de literatură în paginile unor publicații precum *Sud, N.R.F., Critique* etc., faptul că e o prezență mai mult decît activă în diversele colocvii ce poartă asupra literaturii franceze de azi (mă gîndesc îndeosebi la decadele de la Cerisy-la Salle), faptul în sfîrșit, că e profesor de literatură la universitatea Aix-Marseille I, faptele acestea conjugate îl fac probabil să se socoată în posesia unei părți însemnate din „capitalul simbolic" (Pierre Bourdieu) al comunității culturale franceze de azi și îndreptățit, așadar, să nu se sprijine pe alții, ci să vorbească în propriul său nume. Cred că n-am greși, dintr-un anumit punct de vedere, dacă i-am eticheta discursul drept „critică de scriitor".

Locul de unde ne vorbește Raymond Jean în cele mai multe din textele volumului de față se află la jumătatea drumului ce desparte critica de lectura solitară. Este locul *comentariului*, pentru care găsim o frumoasă și totodată justă caracterizare în unul din eseurile despre Aragon : „spre deosebire de eseul critic", citim aici, „comentariul ia opera literară nu ca obiect de studiu, ci ca izvor de viață. Se hrănește din ea după cum i-e vrerea, vorbește despre ea din plăcere, își extrage din ea materie de cugetare sau visare, iar de o explică ori analizează

---

1 Romane : *Les ruines de New York* (1959), *La Conférence* (1961), *Les grilles* (1963), *Le village* (1966), *La vive* (1968), *Les deux printemps* (1971), *La ligne 12* (1973), *La femme attentive* (1974) și *La forêt obscure* (1976) ; critică : *Nerval* (1964), *La littérature et le réel* (1965), *Éluard* (1966) și *La poétique du désir* (1974).

riguros, o face nu atît pentru a-i demonta mecanismele secrete cît pentru a dezvolta pe marginea ei o carte secundă, mărturie a bogăției inepuizabile a celei dintîi". Perfectă caracterizare a impresionismului *à la* Anatole France sau Jules Lemaître, vom spune, poate. Dar de o vom face ne vom înșela, și e suficient pentru a ne convinge să ne raportăm la, să zicem, *Frumoasa vreme verde*, comentariul unui scurt poem extras din *Instants qualifiés* de Tortel; ori la *Éluard și „Ceilalți"*, la *Claude Simon și semnele erosului*, la *A Times Square* etc. Ce ne va reține de la bun început atenția va fi simultana și aparent paradoxala fidelitate-infidelitate a comentatorului, fidelitatea fiind rezultatul unei lecturi „lingvistice" a textului, infidelitatea rezultînd din introducerea înțelesului lingvistic obținut prin primul demers în spațiul semnificaților culturali ai Franței de azi, așa cum e acesta citit de Raymond Jean.

Să privim mai îndeaproape, împreună, primul din comentariile citate, inextricabilă împletitură de gesticulație subiectivă și de adecvare — sau, mai degrabă, pliere — la obiect. Începutul e revelator : *„Je pose ce court poème /.../ et je commence"*, „Pun acest scurt poem /.../ și încep". Adevărat, ni se oferă din capul locului textul ce urmează să fie comentat, dar exact prin gestul care-l „pune" (așa cum pui o problemă) apare și comentatorul. Și nu numai că apare, dar ocupă chiar primul plan al scenei, căci *el* e cel ce pune poemul, *el* e cel ce începe. La început a fost deci comentatorul. Dar nu numai la început, ci de-a lungul întregului comentariu, scandat cum e de descrierea gesturilor făcute de autor în procesul de apropiere de text și de apropriere a lui totodată : „tai...", „îl percep ca pe...", „vom lăsa deoparte...", „ne vom opri mai curînd asupra...", „să ne amintim de..." etc. Mai mult. Aparent avem de-a face cu un comentariu pas cu pas : textul lui Tortel e citit pe îndelete, iar comentariul se constituie încet-încet, pe măsură ce textul înaintează, dîndu-ne astfel impresia că i se pliază. Numai că „pașii" lui Raymond Jean sînt de cele mai multe ori mai mici decît cei cu care textul avansează, ceea ce anulează impresia de obiectivitate pe care paralelismul dintre citire și comentare o crea în noi. Într-adevăr : unitatea minimală în poezie — ni se spune adesea — e versul, or comentatorul se oprește aici îndeobște asupra unor segmente de o mai mică întindere ; de un cuvînt, de două. Versul liminar, de pildă, e segmentat în *„cela"* și *„monstre"* Primul segment *„cela"*,

„aceasta" — e apoi interogat din punct de vedere strict lingvistic, ca expresie demonstrativă a cărei utilizare fundamentală revine la a arăta ceva și a afirma în același timp că acest ceva este, dintr-un motiv sau altul, de nenumit (româna poate exprima excelent ideea în felul următor : pronumele „aceasta" arată referentul ca arătare). Condițiile de folosire ale acestei expresii deictice, condiții înscrise în sistemul limbii și pe care fiecare utilizator al ei le cunoaște, creează în Raymond Jean o „așteptare", o „presimțire" privitoare la sensul pe care cel de al doilea membru al versului îl *poate* avea : expresia *„monstre"* nu trebuie luată (în orice caz nu în primul rînd) drept substantivul al cărui sens e „monstru", „arătare", ci drept o formă verbală bizară, calchiată după latină și al cărei sens, impus de natura de*monstr*ativă a lui *„cela"*, ar fi *„monstr*ează". Înțelesul primului vers ar fi, așadar, ceva de genul „arătarea, (se) monstrează".

Partea „obiectivă" a comentariului rezultă, așadar, din două tipuri de operații : în primul rînd dintr-o explicitare a condițiilor în care o expresie poate fi utilizată corect (am putea spune că presupoziția fundamentală a lui Raymond Jean în materie de semantică e de natură pragmatică : sensul unui semn e utilizarea pe care o permite) ; din deducerea, apoi, plecînd de la aceste condiții și în conformitate cu așteptarea produsă în ele de cititor, a sensului pe care expresia următoare trebuie neapărat să-l aibă pentru a fi compatibilă cu cea dintîi. Nu este vorba, în cazul acestei deduceri, de o construire a înțelesului versului prin amalgamarea sensurilor cuvintelor discrete din care acesta e alcătuit, sensuri pe care le găsim în dicționar, ci de o *inventare,* am putea spune, a lui. Dar — și acesta e elementul care ne face să ne dăm seama că, astfel înțeles, comentariul nu e deloc impresionism — inventarea aceasta e strict îndiguită de legile lingvistice, căci, ne amintim, ea nu face decît să dezvolte „presimțirea", „așteptarea" provocată de cunoașterea condițiilor în care utilizarea expresiilor e considerată reușită. Presupoziția globală a comentatorului Raymond Jean, așa cum se lasă ea decelată pentru moment, pare a fi următoarea : opera este un obiect de vorbe astfel structurat încît fiecare element al său este o instrucțiune de comportament mental pentru cititor. Și înțelegem astfel, măcar parțial, în ce sens opera e „izvor de viață", așa cum aflam din acea caracterizare a comentariului pe care o găseam și justă și frumoasă : a lua opera drept izvor de viață înseamnă a o considera drept un set structurat de instrucțiuni de „trăire psi-

hică", de activitate mentală. Iar comentariul — în numele căruia găsim latinescul *„mens, -tis"*, „minte", „cuget" — pare a fi forma cea mai indicată de verbalizare a cugetării declanșate și controlate de semnele textului.

Revenind la prima pagină a comentariului consacrat lui Tortel pentru a urmări de astă dată dimensiunea sa strict subiectivă, acea dimensiune ce nu mai e controlată de text, ci ține de decizia subiectului comentator, constatăm că în jurul înțelesului „literal" obținut prin primele două tipuri de operații Raymond Jean dispune, într-un soi de constelație, mai multe sensuri particulare pe care semnele înșiruite de Tortel le-au dobîndit în discursul *altor* utilizatori ai lor. În jurul lui *„cela"*, bunăoară, al cărui sens, ne amintim, e acela de „arătare", sînt făcute să pivoteze sensurile căpătate de acest demonstrativ (în varianta sa familială de *„Ça")* în discursul lui Freud *(„ça"* e echivalentul francez al lui *„das Es")*, la Groddeck, în incipitul *Călătoriei la capătul nopții („Ça* a commencé comme *ça"*, spune Céline, *„asta* a început așa"). Sensul literal se găsește prin aceasta îmbogățit cu înțelesuri contextuale cu totul și cu totul speciale : „arătarea" torteliană e și inconștientul freudian („poate chiar cel al lui Groddeck", spune comentatorul) și „întreaga istorie" monstruoasă, de nenumit, ce stă la baza textului (ca la Céline) și însuși textul (tot ca la Céline). Dar pentru noi — noi cei ce interogăm comentariul și pentru care textul lui Tortel e un simplu fundal — important e să vedem nu *cu ce* e îmbogățit înțelesul literal, ci *prin ce*. Iar răspunsul nu poate fi decît următorul : prin introducerea lui într-un intertext cultural ; sau, cu vorbele lui Vianu : într-o zare axiologică. Reperînd în obiectul de vorbe construit de Tortel o structură ce amintește de alte obiecte de vorbe, ce fac îndeobște parte din cultura europeanului acestor ani ai veacului douăzeci, Raymond Jean îl pune drept valoare.

Sînt întru totul de acord cu dumneavoastră : intertextul cultural creat de comentator este arbitrar, căci nu e exclus ca un alt cititor de astăzi să aibă alte repere decît Freud, Groddeck ori Céline ; intertextul acesta mai e, desigur, și caduc, căci, în ipoteza că noi toți cei de acum l-am împărtăși și ne-am împărtăși din el, nu este deloc exclus ca peste vreo sută de ani Freud, să zicem, să nu mai aibă nici un cititor și să înceteze astfel să mai fie o valoare. Dar nu trebuie să insistăm prea mult

asupra caducității și nici asupra arbitrarietății intertextului, căci — o știm prea bine — orice act axiologic poate fi ținta unor acuzații identice de vreme ce nu există valori absolute, ci doar tranzitorii și relative la o grupare umană. Cu mult mai important în cazul de față e să remarcăm că, introducînd textul lui Tortel într-o zare culturală, comentariul lui Raymond Jean se dovedește a fi un praxis productiv (să mai amintesc că pe pagina de titlu stă scris *Practica literaturii ?*) : el e transformarea unui obiect de vorbe în obiect de valoare ; sau, mai explicit : pe baza unui obiect lingvistic — sensul literal — comentatorul acesta construiește un obiect literar. Și să dăm dezvoltarea ce se cuvine acestei idei.

Faptul că nu se mulțumește cu rezultatul cugetării declanșate de versul lui Tortel și că aglomerează în jurul lui valori pentru a ne face să considerăm că și el e valoare ne obligă să presupunem că pentru Raymond Jean *nu există texte literare* ; că nu există o clasă de texte care să prezinte un set de proprietăți grupabile toate sub eticheta unică „literaritate" și care să le distingă de alte clase de texte, „neliterare". În absența acestui gînd pagina de comentariu pe care o analizăm ar fi ilogică și nimic nu ne îndreptățește să nu-i facem lui Raymond Jean creditul raționalității. Mai ales că ideea pare să fie foarte adevărată : inventariind principalele particularități pe care semiotica literară de orientare lingvistică le consideră definitorii pentru textul *literar*, Pier Marco Bertinetto remarca recent că nouă dintre ele apar și în alte texte decît cele ce sînt presupuse a fi literare (în formele patologice de comunicare, în textele de ritual, de propagandă etc.), în vreme ce celelalte cinci pe care le menționează nu țin de organizarea imanentă a textului, ci de receptarea sa [1]. Gîndul ce informează practica de comentator a lui Raymond Jean pare să fie așadar următorul : într-o situație de comunicare dată cineva *declară* că un obiect lingvistic este literar pentru că prezintă o serie de trăsături morfologice pe care *el* le consideră, dintr-un motiv ori altul, drept semne ale literaturii. Gînd întru totul congruent cu filosofia valorii, mai clasică (Vianu, de pildă, spunea că valoarea este obiectul corelativ al dorinței unui subiect prins într-o „zare axiologică" și că

---

1 Pier Marco Bertinetto, „Can we give a unique definition of the concept 'text' ?" *in* János S. Petőfi (ed.), *Text vs Sentence*, Hamburg, Helmut Buske Verlag, 1979, vol. 1, pp. 146-150.

„lumea valorilor este o lume de sensuri, deosebită cu desăvîrșire de lumea obiectului“ [1]) sau mai nouă (pentru A. A. Ivin este evaluativ enunțul care exprimă raportul ce există între obiectul supus evaluării și anumite standarde spontan constituite, standarde „în care sînt înmănuncheate proprietăți empirice despre care se consideră că trebuie să aparțină anumitor lucruri“ [2]). Gînd mai puțin congruent cu practica teoretică dominantă în materie de literatură din Franța zilelor noastre. Dar asupra acestei probleme voi reveni.

Raymond Jean e deci cel ce *produce* literaritatea textului lui Tortel. O produce comparîndu-l cu obiecte de valoare, țesînd între el și acestea din urmă o întreagă serie de legături (unele poate pur gratuite), țesătura fiind însuși comentariul. Ne dăm atunci seama de al doilea sens în care acesta e trăire : procesul de înțelegere lingvistică declanșat de *Frumoasa vreme verde* sus-cită (în sensul foarte concret de „citează sus, la suprafață“) o serie de fragmente culturale stocate în mintea comentatorului și le face să dialogheze — să retrăiască, așadar — cu ocazia prezentului act de lectură ; modificîndu-le eventual. Suscitarea aceasta trebuie înțeleasă nu ca o relație cauzală de tip mecanic (textul lui Tortel ar fi cauza, singura, a ceea ce se petrece în cursul lecturii-efect), ci ca „prilejuire“, pe modelul ocazionalismului lui Malebranche : „cu ocazia“ textului lui Tortel în mintea lui Raymond Jean se trezesc și intră în dialog diverse entități culturale ; trezire și dialog care, împreună, constituie o „literaturizare“ a respectivului obiect de vorbe. Precizarea aceasta se impune, căci „*ça*“-ul lui Freud ori cel al lui Céline nu sînt deloc cerute de *Frumoasa vreme verde*, ci doar *apar* cu acest prilej în mintea comentatorului și „în legătură“ cu textul (să ne reamintim marea frecvență a prepoziției „despre“ și a locuțiunii „în legătură cu“ în titlurile lui Raymond Jean : nu e deloc vorba, ne dăm seama, de ceva întîmplător). În mintea altui cititor, prins într-un alt sistem cultural, obiectul de vorbe construit de Tortel ar prilejui un dialog la care ar participa entități culturale cu totul altele.

„Je rencontre ce que je cherche“, spune Raymond Jean în ultimul paragraf al comentariului său : dau peste ce caut. Poemul

---

1 Tudor Vianu, *Opere*, 8, București, Minerva, 1979, p. 162.
2 A. A. Ivin, „Semantica discursului evaluativ“, *in* Sorin Vieru—Drăgan Stoianovici (coordonatori), *Norme, valori, acțiuni*, București, Editura politică, 1979, p. 259.

e astfel declarat a fi după chipul și asemănarea a ceea ce comentatorul său întîmplător dorea și se aștepta, pe baza a ceea ce se afla deja în mintea sa, să găsească. Luat ca obiect de valoare textul lui Tortel este, așadar, invenția comentatorului (care o și declară, dealtfel) : o țesătură („broderie“) de înțelesuri în care se amestecă (în părți egale oare ?) sensul literal al vorbelor înșiruite de poet și entitățile culturale stocate în mintea comentatorului său ocazional. Nestînd față în față cu poemul și neîncercînd nicidecum să-l reprezinte, broderia aceasta nu poate căpăta valori de adevăr, nu poate fi privită prin prisma opoziției „adevărat *vs* fals“. Tot ce se poate spune e că *există*. Obiect lingvistic alipit altui obiect lingvistic, cauza sa ocazională, comentariul e expresia verbală a activității psihice prilejuite într-un subiect cultural de un obiect de vorbe.

*

Acestea sînt concluziile la care ne împinge analiza *practicii* de critic a lui Raymond Jean. Aveți dreptate, desigur : pe de o parte e vorba de „microscopia“ unui singur comentariu (dintre cele mai reușite, dealtfel), pe de altă parte cartea de față nu e făcută numai din asemenea texte, ci și din unele ce aparțin strict istoriei literare (*Char sau refuzul*, bunăoară) ori pot fi catalogate drept simple recenzii (*Să-l redescoperim pe Henri Michaux*, de pildă). Nu e însă mai puțin sigur că din două texte programatice scrise la un interval de aproape zece ani (în 1965 și, respectiv, 1974) reiese foarte clar că spre o abordare a textului de genul celei analizate a năzuit Raymond Jean de la începuturile sale în critică. Ceea ce justifică spațiul și importanța pe care le-am acordat acestui comentariu.

Literatura și realitatea, eseul ce prefațează volumul omonim din 1965, are o orientare vădit heterodoxă. Gîndim în general că realitatea, literatura și critica sînt situate pe nivele distincte ale lumii. Or, Raymond Jean procedează la o radicală nivelare a lor. Un prim gest contopește literatură și realitate. Pornind de la o frază din Proust („Adevărata viață, viața în sfîrșit descoperită și limpezită, așadar singura viață cu adevărat trăită, e literatura“), criticul declară că în ea „se afirmă ideea — fără îndoială cea mai importantă descoperire a literaturii contemporane — că realitatea și literatura nu-și sînt străine, exterioare, că nu există neînțelegere mai gravă decît

aceea de a vorbi de ele în termeni de raport, de relație — adică exact de exterioritate —, că, dimpotrivă, ele trebuie discutate la modul echivalenței, al identificării ori suprapunerii"[1]. Argumentarea e de tip funcționalist: rolul literaturii, aflăm, „nu e acela de a simplifica abuziv realitatea, nici de a o reproduce ori reduce în formule, ci de a o constitui — de a o recompune (cum spunea Nerval) în complexitatea ei vie"[2]. Nu ni se explică prea clar modul în care această „recompunere" are loc (literatura, afirmă criticul, „se așterne" peste realitate în asemenea măsură încît „i se substituie depășind-o, prelungind-o, dezvoltînd-o și spune cu mult mai bine ce are ea de spus"[3]), dar ni se precizează că instrumentul ei fundamental e limbajul. Fiind deosebit de interesantă din perspectiva noastră, să citim *in extenso* lucida — și de aceea reținta — apologie pe care Raymond Jean o face limbajului: „pentru a recompune realitatea e nevoie de limbaj. Or, tot ce avea vreo legătură cu acesta era suspectat pînă nu demult de formalism. Azi lucrurile stau mai degrabă invers și nu e departe clipa cînd vom reveni la Malherbe, apoi la La Harpe, vremuri cînd cei mai buni critici erau gramaticienii (însoțiți acum de lingviști). Să ne bucurăm. Dar nu există nici un motiv să cădem dintr-o extremă în alta. Limbajul nu are nimic deosebit și nici prestigios dacă funcționează în gol. Fără el nimic nu se poate constitui în literatură. Dar el nu constituie totul prin sine însuși. Nu are forță și bogăție decît dacă prinde strîns realitatea în ochiurile sale, în carnea cuvintelor sale, decît dacă aderă la ea, se unește intim cu ea, mai mult: se face una cu ea. Dar atunci e suveran. Nu-i mai poți reproșa nici un formalism. Toate căutările îi sînt nu numai permise, ci și pretinse"[4]. Să reținem de aici, între altele, obligația pentru criticul *bun* de a fi un Malherbe ori un La Harpe. Și, totodată, insuficiența atitudinii pur „gramaticale".

Cea de-a doua nivelare la care procedează Raymond Jean privește literatura și critica: așa cum „adevărata literatură" a înțeles că mijlocul cel mai bun de a vorbi despre realitate este contopirea cu ea, tot așa „critica de astăzi a descoperit că cel mai bun mijloc de a vorbi despre literatură este imitarea lite-

---

1 Raymond Jean, *La littérature et le réel. De Diderot au „Nouveau Roman"*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 10.
2 *Op. cit.*, p. 13.
3 *Op. cit.*, p. 16.
4 *Op. cit.*, p. 13.

raturii, utilizarea căilor acesteia, *devenirea* literatură" [1]. Exemplul cel mai bun i se pare a fi oferit de J.-P. Richard, a cărui critică „nu caută să analizeze opera, să o explice, să o situeze ori s-o înţeleagă : ea încearcă să se aştearnă peste aceasta, să intre în contact intim cu ea. Îşi ia uneltele din arsenalul intuiţiei sensibile, ori chiar din reflexele sinestezice, din dinamismele tainice ale corpului" [2]. Şi, transferînd în planul raportului critică—literatură ceea ce Proust spunea despre relaţia viaţă—literatură în fraza citată puţin mai sus, Raymond Jean ajunge să gîndească — gînd cum nu se poate mai „eretic" — că textul critic se *substituie* celui criticat şi că e bine că lucrurile stau aşa. Să citim, pentru a ne convinge, următorul pasaj : „Cine exprimă mai bine «universul imaginar» al lui Mallarmé ? Mallarmé ? Sau J.-P. Richard în cartea ce poartă acest titlu ? Gîndeam pînă azi că atunci cînd cineva scrie o carte, o face pentru a spune ce are de spus *în modul cel mai bun cu putinţă* (şi mai cu seamă de neînlocuit). Dar iată că alţii spun acelaşi lucru şi mai intens, şi mai energic, şi mai subtil decît el şi în propria lui limbă, privind opera nu din exterior, ci explorînd-o din interior, regăsindu-i conexiunile profunde, retrăind miile de gesturi ale actului creator care a adus-o la lumina zilei" [3]. Aşa cum literatura spune viaţa mai bine decît însăşi viaţa, tot aşa critica spune mai bine literatura decît ar putea-o aceasta face.

Nu putem să nu vedem în cele mai multe din declaraţiile de principiu din *Literatura şi realitatea* prefigurarea teoriei ce informează, difuz, practica lui Raymond Jean din cartea pe care o ţineţi în mînă. Parte din termenii (cei mai importanţi, dealtfel) ce servesc în 1965 la definirea metodei lui J.-P. Richard se regăsesc în definiţia dată comentariului în 1978 şi în gesturile prin care criticul îşi apropie substanţa textelor pe care le comentează. Apoi, în 1965, literatura e calificată drept chintesenţă de viaţă ; în 1978, textul literar apare drept „izvor de viaţă". La fel, în eseul din care am citat atît de abundent e acceptată, aplaudată chiar, substituirea textului critic textului de criticat ; o anumită secundaritate a operei literare e semnificată, am văzut, de atît de frecventul recurs la prepoziţia

1 *Op. cit.*, p. 16.
2 *Op. cit.*, p. 15.
3 *Ibidem.*

„despre“ în titlurile diverselor capitole ale *Practicii literaturii*. Numai că în 1965 Raymond Jean rămîne doar la aceste declarații de principiu. În zadar am căuta în cele treizeci de eseuri consacrate unor autori clasici sau nu, francezi sau nu, de literatură sau nu (Raymond Jean e preocupat aici destul de serios de problematica filmului) vreo urmă, cît de slabă, a celor declarate în textul ce le prefațează. Nu e o judecată de valoare, ci simplă constatare: începuturile criticului sînt caracterizate de o evidentă disjuncție a teoriei și practicii. E suficient, pentru a ne convinge, să ne aplecăm asupra *Imaginilor vii din poezia lui Éluard*, eseul care, împreună cu *Sadismul lui Diderot*, constituie partea cea mai rezistentă a întregului volum. Dezvoltînd o afirmație a lui Bachelard conform căreia la Éluard imaginile „germinează bine“, studiul inventariază cîteva din locurile comune ale poeziei acestuia: piața publică, fereastra, ochii, pleoapele, rîsul, ramurile etc. Procedeul e următorul: într-un prim gest, criticul numește imaginea pentru ca, printr-un al doilea gest, să aglomereze apoi în jurul ei un număr mai mare sau mai mic de versuri în care ea apare, versuri aparținînd unor poezii diferite, care, la rîndul lor, fac parte de cele mai multe ori din volume distincte. Raymond Jean reușește să-și convingă cititorul că imaginile acestea desenează cîteva din liniile-forță ale mitologiei éluardiene. Numai că ele nu sînt chiar atît de vii pe cît ne promitea titlul. Mai exact, deși e foarte plauzibil ca ele să „incorporeze“ viață, discursul critic nu ne arată deloc „germinația“ lor, felul cum *se nasc* din materia lingvistică a versurilor în care le e semnalată prezența și nici *ce anume nasc* ele la rîndul lor. *Poezia* lui Éluard e oarecum lăsată în afara discuției, versurile sînt puse să *ilustreze* un sens, să fie, așadar, simplul *loc* în care *se* întîmplă ceva, acest ceva putîndu-se petrece aici, dar tot atît de bine și în altă parte. Vreau să spun că discursul lui Raymond Jean nu reușește „să se facă una“ cu textul lui Éluard, nu îl „explorează din interior“, nu retrăiește „miile de gesturi ale actului creator care l-a adus la lumina zilei“ și nu-i „regăsește conexiunile profunde“. Dimpotrivă, îi *impune, din exterior*, un sens. Căci cum altfel putem gîndi faptul că fiecare subcapitol al eseului începe prin a da nume imaginii? Înghețînd-o, deci, și punînd-o ca avînd o existență separabilă de textul-exemplu?

Cu totul altfel se va apropia Raymond Jean de același Éluard în 1978, în *Éluard și „Ceilalți“*, eseu ce se instalează *în*

interiorul poemului pe care-l analizează, pe care îl face să explodeze pentru ca, într-un al doilea moment, să reia unul cîte unul fragmentele de materie lingvistică rezultate și să rețească, prin procedee similare celor depistate în comentariul consacrat lui Tortel, sensul capabil să le țină împreună și să recompună totalitatea. Practica criticului a avut nevoie de aproape un deceniu și jumătate pentru a se pune de acord cu teoria, acord ce era foarte departe de realizare atît în volumul în care această teorie era enunțată, cît și în *Nerval* și *Éluard*, cele două monografii de orientare tematică datînd din aceeași perioadă.

Dezacordul dintre practică și declarații de principiu din volumele de debut ale lui Raymond Jean se explică prin insuficienta consolidare teoretică a identificării literaturii cu viața: dacă, ne amintim, rolul celei dintîi este de a o „recompune" pe aceasta din urmă, criticul se dovedește incapabil, în 1965, să ne spună în ce constă această recompunere și cum reușește literatura să se facă „una" cu viața. Ne dăm atunci seama că discursul critic, chemat să se identifice cu această chintesență de viață care e textul literar, nu va ști nici el prea bine cu ce anume trebuie el să se contopească, ce este el chemat să spună mai bine, mai energic și mai subtil decît textul cu ocazia căruia se constituie. Și aici intervine cel de al doilea text teoretic important al lui Raymond Jean, *Introducerea* la volumul său din 1974, *Poetica dorinței.*

Încercare, reușită, de ontologie a operei, *Introducerea* aceasta face din *dorință* „principiul activ ce se află la originea oricărui text literar" [1]. Nu este vorba — sau, în orice caz, nu în primul rînd — de *libido*-ul freudian, ci de acea pulsiune al cărei obiect e absența în general, lipsa. Obiectul dorinței din care se naște scriitura nervaliană, de pildă, ar fi „reversibilitatea" timpului, reversibilitate ce, e clar, nu există, în sensul tare al cuvîntului a exista, ci e doar un ar fi să fie spre care Nerval tînjește și care, într-un fel, e creat de chiar această tînjire. „Cuvintele sînt pentru lucruri ceea ce dorința e pentru obiectul dorit", afirmă Todorov, citat de Raymond Jean: așa cum, prin simplul fapt că apar, cuvintele pun lucrurile ca absente, tot așa dorința e corelativă unui obiect absent. Afirma-

---

1 Raiymond Jean, *La Poétique du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire*, Paris, Seuil, 1974, p. 9.

ție importantă ce-i furnizează lui Raymond Jean argumentul de care ducea lipsă în 1965 : literatura e viață, chintesență de viață, deoarece, din punct de vedere material, e o făptură de limbaj și poate, așadar, reprezenta — mai mult : realiza — absența, obiectul corelativ dorinței subiectului uman. „Limbajul" — spune criticul — „se va pune în mișcare pentru a atinge un obiect ce nu există inițial decît printr-o absență"[1]. Și mai departe : „*dorința* aceasta inițială e fără doar și poate una dintre cele mai sigure date ce permit explicarea joncțiunii ce se realizează între *trăire* și scriitură în actul literar, aceasta din urmă articulînd «proiectul doritor» al celei dintîi"[2]. Să remarcăm aici termenul de „joncțiune" : textul literar nu mai e dat ca „așternîndu-se" peste realitate, peste trăire, ci ca o *prelungire*, o *continuare* a acesteia din urmă. Literatura nu întreține un raport specular cu lumea, ci creează o lume nouă, o lume ce era percepută ca absență în viața concretă ce-i premergea : ea realizează, face reală tensiunea dureroasă din aceasta din urmă.

Dorința poate fi citită, afirmă Raymond Jean, „în toate ocolișurile, sistemele de abateri (sintactice, lexicale etc.) care înscriu la un moment dat în text distanța ce separă năzuința de obiectul ei, obiect constituit de însuși acest *desen*"[3]. Prin aceasta sînt precizate „locurile" din textul literar pe care discursul critic trebuie să le atingă și în care trebuie să se instaleze spre „a se face una cu el" : locurile comune, figurile de limbaj. Și se clarifică, totodată, afirmația din *Literatura și realitatea* conform căreia un critic bun trebuie să fie un Malherbe ori un La Harpe plus încă ceva : el trebuie să fie, ne dăm seama, un *filo-log*, un îndrăgostit de obiectele de vorbe ce realizează în și prin carnea lor corelatul dorinței celui ce le-a creat. Vorbind, în *Practica literaturii*, despre unul din romanele lui Hélène Cixous, Raymond Jean ne spune că „textul (lui) te invită la dragoste" ; spusa aceasta poate fi însă generalizată : în perspectiva schițată, relația literatură—critică nu poate fi decît „erotică", adică „filo-logică".

Dacă *Introducerea* din 1974 creează condițiile unui praxis de tipul celui prezent în *Practica literaturii*, eseurile cuprinse în *Poetica dorinței* nu fac totuși decît să-l aproximeze : în încer-

---

1, 2 *Ibidem*.
3 *Op. cit.*, p. 26.

carea de a surprinde dorința din care izvorăște scriitura lui Nerval, Lautréamont, Apollinaire și Éluard, criticul se instalează încă destul de rar în materia textelor acestora, materie în care ni se spune că pulsează dorința. Textele sînt încă ținute la distanță, ca în volumul din 1965, și nu e lipsit de semnificație faptul că lecturile ce ne sînt propuse acum reiau uneori, literal, fragmente din analizele publicate cu un deceniu mai devreme (paginile 140—147, de exemplu, din lungul eseu *Nerval* reproduc cuvînt cu cuvînt paginile 60—81 din monografia cu același titlu din 1964). Nu e însă mai puțin adevărat că multe din lucrurile spuse în cele patru eseuri sînt cît se poate de pertinente, pe de o parte, și că de fiecare dată cînd scurtează și, uneori, abolește distanța dintre el și text, discursul lui Raymond Jean prefigurează acel „corp la corp“ erotic ce face particularitatea și, după mine, interesul comentariilor din *Practica literaturii*.

★

„Je sais bien tout ce qu'il y a d'«à contre courant» dans cette expression «elle me parle de»“ : îmi dau prea bine seama de tot ce e „împotriva“ curentului în expresia „(opera lui Ponge) îmi vorbește despre“, spune Raymond Jean în incipitul unei comunicări *despre* celebrul poet. Analiza modului în care criticul „practică“ literatura (analiză izvorîtă tocmai din nedumerirea provocată în dumneavoastră și mine de marea frecvență a acestui „despre“) ne-a făcut să descoperim cîteva din presupozițiile lui fundamentale, presupoziții ce ne-au fost apoi confirmate de două texte teoretice anterioare. Să ni le reamintim, ordonîndu-le totodată : (I) nu există texte literare, ci doar texte *considerate* astfel ; (II) literaritatea e o proprietate atribuită lor pe baza unui standard de esteticitate — mănunchi de proprietăți pretinse de la obiectele de limbaj pentru a putea fi declarate obiecte de valoare —, standard social elaborat și valabil o perioadă anumită în interiorul unei comunități ; (III) luat în sine, textul e un set de instrucțiuni de comportament mental vizînd construirea unui complex de sensuri ; (IV) în contact cu acest obiect de vorbe, cititorul (și criticul) trebuie, pe de o parte, să se supună amintitelor instrucțiuni, pe de altă parte, să compare complexul de înțelesuri literale obținut prin primul demers cu standardul de esteticitate la care a aderat și

să țească (să „brodeze") astfel un obiect de valoare, un text „literar" ce nu poate exista decît în cugetul său.

Propozițiile acestea sînt într-adevăr împotriva curentului dominant în materie de teorie și critică literară în Franța anului 1978, moment în care gîndirea continuă să fie prinsă — cu puține și, de aceea, nesemnificative excepții — în paradigma structuralistă. Presupoziția fundamentală a acestei practici teoretice și critice dominante era că există obiectiv o clasă de texte ce prezintă un număr de proprietăți empiric accesibile grupabile sub eticheta unică de „literaritate" ; fără a avea de emis judecăți de valoare, ea ar avea de a face cu valori, cu bunuri, perspectivă în care proiectul său ar fi ca prin reconstruirea sistemului subiacent textelor „literare" să ajungă la o gramatică a valorii estetice, a codului literaturii, cod imperfect exprimat de texte și avînd un statut indiferent față de producătorii și consumatorii concreți de texte. Comparativ, poziția lui Raymond Jean e realmente „contra curentului". Iar dacă ne gîndim că unele din propozițiile pe care le-am reconstituit pot fi găsite aproape *tale quale* în lucrările clasice de estetică (la un Vianu, la un Ingarden, pentru a nu cita decît aceste două nume) sau în cele de semiotică a artei scrise de un Jan Mukařovský, am putea chiar vorbi de o atitudine „retro" și, eventual, ne-am ralia reproșului de impresionism ce i-a fost făcut (de Irène Tschinka) în cursul colocviului de la Cerisy consacrat în 1974 lui Claude Simon. Termenul convenabil este însă cel de *excentricitate*, căci, prin alte părți decît în Franța (în special — dar nu numai — în spațiul anglo-saxon) structuralismul de tip francez a fost părăsit cam de un deceniu făcîndu-se eforturi susținute pentru acreditarea unei atitudini teoretice ce seamănă destul de bine cu cea a lui Raymond Jean. L-am citat deja pe italianul Pier Marco Bertinetto, care invalidează opinia structuralistă conform căreia ar exista un cod al literaturii. Să-l citez acum pe Witold Marciszewski (cum l-aș putea cita pe amsterdamezul Teun A. van Dijk), pentru care textul, literar ori nu, „e de conceput drept un set ordonat de propoziții a căror ordine e determinată de un plan de acțiune inducătoare *(inducement)*", prin ultima expresie trebuind să înțelegem „un proces de cauzare de stări interne" [1],

---

1 Witold Marciszewski, „A lattice-theoretical approach to the text structure study, *in* János Petöfi, *Text vs Sentence, ed. cit.*, p. 396 și, respectiv, 395.

mentale: formulare și concepție foarte apropiate de propoziția a treia prin care notam în paragraful precedent un gînd de-al lui Raymond Jean. Să citez de asemenea rezultatele remarcabile ale „esteticii receptării" promovate în Germania de un Jauss sau un Iser. Pentru acesta din urmă, bunăoară, „semnele lingvistice și structurile textului își epuizează funcția în actele de declanșare și de dezvoltare a înțelegerii. Ceea ce înseamnă că aceste acte, deși puse în mișcare de text, desfid controlul total al acestuia" [1]; realitatea literaturii ar fi de căutat, după același Iser, nu în texte, ci în procesul de comunicare, ai cărui poli sînt pe de o parte structurile textuale (a căror funcție am văzut-o), pe de altă parte actele structurate de înțelegere comandate de primele: gînd care, din nou, nu e străin de concepția lui Raymond Jean.

Locul autorului *Practicii literaturii* e, așadar, excentric față de tendința dominantă în Franța zilelor noastre: aceasta persistă în ficțiunea unui *cod* al literaturii (sau măcar al fiecărui gen literar în parte, cum aflăm din varianta mai realistă propusă în 1978 de Todorov în *Les genres du discours)*, în vreme ce autorul comentariilor de față se înscrie într-o atitudine ce valorizează *practica, procesul de comunicare.* Și într-un mod foarte interesant. Să nu exagerăm însă și să nu pierdem din vedere faptul că, spre deosebire de cei cîțiva autori citați, Raymond Jean nu întreprinde o reflecție *sistematică* nici asupra statutului textului, nici asupra structurii discursului ce-l ia ca obiect: dacă în *Literatura și realitatea* enunțurile lui sînt de cele mai multe ori metaforice și dacă în *Introducerea* la *Poetica dorinței* sîntem confruntați cu simple aserțiuni în favoarea cărora se aduc doar argumente de autoritate (declarțiile *unora* dintre scriitorii de seamă ai Franței ultimelor două veacuri; pot fi însă spusele lor generalizate la întreaga „literatură"? izvorăsc ele oare dintr-o conștiință „pură", ruptă de orice ideologie? fără îndoială că nu), în *Practica literaturii* noi sîntem cei care a trebuit să (re)construim sistemul teoretic capabil să explice de ce practica sa de comentator este așa și nu altfel. Ce găsim la el, în mai lungile ori mai scurtele eseuri din volumul de față e în primul rînd un interes constant pentru func-

---

1 Wolfgang Iser, *The Act of Reading. A theory of aesthetic response,* London and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1978, p. 107.

ționarea textelor și o serie de afirmații privitoare la efectul sau efectele pe care diversele opere comentate îl au sau le au asupra cititorului ; interes și afirmații ce nu pot fi înțelese decît presupunînd la rădăcina lor atitudinea teoretică schițată.

Nu e inutil, în încheierea acestei introduceri, să zăbovim puțin asupra cîtorva din amintitele afirmații : deși incidentale de cele mai multe ori, ele ne fac să înțelegem mai bine în ce constă ceea ce Raymond Jean numește (cu o expresie împrumutată de la Aragon) „ceremonia mentală" pe care textul o provoacă în cititor, evenimentul acesta care e lectura. Pentru autorul *Practicii literaturii*, funcția textelor „literare" e eminamente *politică*. O spune în mai multe rînduri, în special în legătură cu Noul Roman. Iată, de pildă, o formulare ce subliniază natura profund *directivă* a textelor romanești ale avangardei franceze : „ce e ireversibil în această aventură e în mod clar conștientizarea puterii de *comandă*, de *direcționare* și de *angajare (entraînement)* pe care o are scriitura" *(În legătură cu „Problemele Noului Roman")*. Să luăm aminte : Raymond Jean nu vorbește despre „operă", despre „scriere", ci despre *scriitură ;* nu (în primul rînd) despre nivelul semantic al textului-obiect, ci despre semnele din care acesta e făcut, în materialitatea lor, în materialitatea figurilor pe care le alcătuiesc (să remarcăm în trecere că multe din comentarii se autoetichetează drept „materialiste"). Ceea ce înseamnă că pentru Raymond Jean caracterul directiv, politic, al textului nu constă în natura sa reprezentativă, speculară, ci, fie-mi permis termenul, în natura sa *de-prezent-ativă :* „reglementarea verbului" despre care ne vorbește în legătură cu poezia lui Supervielle și care e însăși scriitura, „subtilele, savantele, complexele" operații efectuate asupra limbajului, operații ce-l silesc pe cititor să construiască sens în mod insolit, prin modificarea convențiilor de utilizare a expresiilor textului, această reglementare și aceste operații, deci, fac ca „obișnuințele și formele de gîndire legate de funcționarea unei societăți" *(Sartre și poezia)* și care intră în pomenitele convenții de utilizare a semnelor *să înceteze de a mai fi prezente în mintea cititorului*. E ceea ce-i permite lui Raymond Jean să afirme, împreună cu Sollers, că, „în ultimă instanță, domnia scriiturii se confundă cu cea a revoluției" (*Domnia scripturalului*) : departe de a re-prezent-a obișnuințele de vorbire și, deci, de gîndire ale cititorului, textul „scriptural" e un praxis ce le de-prezent-ifică, făcîndu-l pe cititor să le

traverseze, să le răstoarne, să le întoarcă așa cum întorci o mănușă și să le descopere astfel mecanismul, permițîndu-i prin aceasta să se desprindă de ele. Ceremonia mentală al cărui maestru e textul începe așadar cu o formulare insolită a lumii și sfîrșește cu constituirea unei viziuni noi asupra ei grație *intervenției* („enunțarea" — spune Raymond Jean comentîndu-l pe Guillevic — „nu e concepută aici în ultimă instanță decît ca intervenție") asupra stereotipurilor verbale și mentale; grație inserției între (*inter*-venție) acestea a unor noi structuri, ce le dizolvă pe primele și le înlocuiește.

Interpret al ceremoniei mentale care e lectura, procedînd la microscopia travaliului asupra materialului lingvistic ce duce la desprinderea cititorului din modurile comune de gîndire, la eliberarea lui (de unde o frumoasă apologie a plăcerii de a citi), înscriindu-se prin aceasta în tendința poststructuralistă ce analizează nu codul, ci interacțiunea prin mijlocirea semnelor dintre un destinator și un destinatar, Raymond Jean îl va interesa negreșit pe cititorul român pe de o parte ca reprezentant al mutației ce se produce actualmente în critica literară europeană, pe de altă parte prin pertinența comentariilor și prin justețea multora din formulările sale.

RADU TOMA

în amintirea lui Albert Béguin

Textele adunate aici sînt de diferite proveniențe. Au apărut în reviste (Critique, Europe, l'Arc, la N.R.F., Sud) *și uneori în ziare. Au fost prezentate în cadrul unor colocvii, adeseori la cele ce au avut loc la Cerisy (și în acest caz, cer iertare pentru tonul lor oral). Toate sînt datate, ceea ce nu-i lipsit de importanță. Dar, fie că sînt articole, studii sau comunicări, ele se referă la o anume* practică a literaturii *care, după părerea mea, ține atît de meseria cît și de disciplina scriitoricească. E cu neputință să citești și să „exerciți" literatura fără să fii atent la cea care se face în jurul tău, la cea care desenează în jurul tău un teritoriu, un spațiu căruia nu i te poți sustrage. Acest spațiu are aici două intrări : cea a romanului (mai ales „nou") și cea a poeziei. În ultimii ani — și fără ca aceasta să comporte vreo contradicție — am mers de la una la cealaltă, printr-o aceeași (unificatoare) practică a textului.*

R. J.

I

ROMAN



1. NOUL ROMAN

I

Deschideri, fraze-prag

Se știe, din mărturia lui André Breton, că Paul Valéry propunea „să se adune într-o antologie cît mai multe începuturi de romane, de la a căror insanitate aștepta mult“ [1]. Să-i dăm crezare lui Valéry și să-i luăm propunerea în serios. Nimic nu-i mai important decît prima frază a unui roman : ea pune în mișcare cartea în *ansamblul* ei, o orientează, o „dirijează“, și uneori chiar o rezumă și o „reproduce“ în întregime prin anticipare (o pune „în abis“). Jean Ricardou are foarte mare dreptate cînd spune : „Să ne amintim că, în măsura în care joacă rolul unei firme, începutul unei cărți organizează adeseori un racursiu al funcționării sale“ [2].

Importanța frazei-prag decurge mai întîi din simplul fapt că ea realizează, într-o carte, *trecerea* de la tăcere la vorbire, de la un înainte la un după, de la o absență la operă. Aceasta nu înseamnă însă : de la neant la ființă. Nici o operă literară nu se clădește pe neant, iar condiționarea istorică, economică, socială, ideologică, intelectuală, psihologică, lingvistică ce o precede nu poate fi definită ca un vid. Nu poate fi vorba decît de un *ex nihilo* al textului (noțiune ce-a devenit și ea foarte contestabilă). Pe scurt, prima frază a unei povestiri este întotdeauna o intrare într-un spațiu lingvistic nou, accesul la teritoriul romanesc, emergența cuvîntului narativ, emergența semnificantului. Să insistăm asupra *emergenței.* Roland Barthes spune următoarele despre perfectul simplu în *Gradul zero al scriiturii* : „Cînd istoricul afirmă că ducele de Guise muri la 23 decembrie 1588, sau cînd romancierul povestește că marchiza ieși la ora cinci, aceste acțiuni *se ivesc* dintr-un odinioară lipsit de gro-

---

1 A. Breton, *Premier Manifeste du surréalisme.*
2 *La Bataille de la phrase,* în *Critique,* nr. 274, martie 1970.

sime : eliberate de tremurul existenței, ele au stabilit și funcția unui exercițiu algebric..."

Firește, cea mai celebră deschidere narativă este poate acel „Il y avait une fois" * din poveștile cu zîne sau din basmele populare (devenită, ironic, la începutul cărții *Procesul verbal* de Le Clézio, „Il y avait une petite fois") : este, evident, intrarea cea mai directă, și în același timp și cea mai abstractă, în spațiul-timp al unei povestiri dintr-o dată „instalată" în singularitatea (*o* dată) și în evidența prezenței sale temporale (A fost). Se știe că puterea ei de „suscitare" este aproape magică și că, în această privință, copiii nu se înșeală. De îndată ce s-au spus aceste cuvinte, desfășurarea narațiunii este ireversibilă.

Este un fenomen bine cunoscut în poezie și, într-un sens, mult mai familiar. Numeroși sînt poeții ce-au insistat asupra rolului motor, creator, pentru ei, al primelor cuvinte, al primelor versuri, al primelor ritmuri. Valéry ne-a obișnuit cu asemenea lucruri : „Cutare poem a început pentru mine prin simpla prezență a unui ritm ce și-a căpătat treptat un sens..." ; la originea poemului *Tînăra Parcă* se află emergența versurilor scurte, de șapte silabe ; ritmul 4-6 al decasilabului dă naștere strofelor poemului *Cimitirul marin ;* o imagine, o frază, un grup de cuvinte declanșează dinamismul creator, ca în „Palidă, adînc rănită..." din *Pitia.* Fără îndoială că Valéry, care nu era romancier și nu gusta deloc romanul, a scris cel mai celebru *incipit* romanesc : „Marchiza plecă la ora cinci...", tocmai pentru că era foarte sensibil la acest gen de mecanism.

Incipit. Este termenul pe care Aragon îl folosește cu insistență (schimbîndu-i în parte accepția erudită) — pentru a desemna acest declic inițial, această „intrare" în opera literară — în *N-am învățat niciodată să scriu sau Incipiturile.*

Scriere neobișnuită, în care autorul vorbește mai întîi despre lucrurile pe care le cunoaște, adică despre deschiderile propriilor sale cărți, ca, de exemplu, despre începutul povestirii *Domnișoara cu principii,* prima po-

* „A fost odată ca niciodată."

vestire din *Libertinaj* („Vînzătoarea oferea violete"...), sau despre începutul textelor *Anicet, Clopotele din Bâle, Aurélien, Uciderea, Blanche*..., dar și propune cîteva formulări remarcabile pentru a exprima experiența pe care vrea s-o descrie. Ca de exemplu aceasta, foarte subtil gîndită : „Risc ipoteza că, la începutul creației, frază primă, incantație inițială, *incipit* de-o natură sau alta, ciudățenia sau derizoriul cuvintelor dintr-o dată ivite joacă în mine rolul a ceea ce numim astăzi un schimbător, mă orientează pe un drum neașteptat al spiritului și, printr-un gest deturnat, *mă* determină, om sau creator, în modul de a-mi inventa viața sau scrisul. *Orice început*, al unui poem sau al unui roman, reînvie străvechea imagine a lui Hercule aflat la o răscruce de drumuri, ce-a fost considerată întotdeauna drept o fabulă pedagogică, o fabulă despre destinul omului și despre conduita sa în viață.

Pentru mine, fraza dintr-o dată ivită (dictată ?) de la care plec spre ceva ce va fi romanul, în sensul nelimitat al cuvîntului, are acest caracter de răscruce de drum, dacă nu între viciu și virtute, cel puțin între a tăcea și a spune, între viață și moarte, între creație și sterilitate. Și aceasta nu se petrece la nivelul voinței, al deciziei herculeene, ci în alegerea, în arbitrariul cuvintelor *însușite* (de la cine ? pentru ce ?) parcă de ciudata cotitură operată de schimbător. O constelație de cuvinte, numită de obicei frază, joacă astfel, pentru gîndire, rolul destinului".

Dealtfel, pentru a-și argumenta și ilustra afirmația, Aragon se sprijină pe cele mai diferite exemple. Pe cele pe care i le oferă literatura medievală (unde *incipitul* discursului epic este atît de hotărîtor), Stendhal (care spunea că orice roman bun trebuie să aducă ceva nou încă de la prima sau a doua sa pagină), Gobineau, formalistul rus Kaverin, Roussel : nu putea lipsi Roussel, desigur, cel ce-a crezut mai mult decît nimeni altul în puterea motrice, generatoare a primei fraze, căci, se știe, după cum a arătat în *Cum mi-am scris unele cărți*, el a sistematizat pînă la procedeu folosul pe care îl putem trage în elaborarea unui text atît din poziția unei fraze

inițiale, cît și din aceea a unei fraze finale, arbitrar alese și legate printr-un joc de metagrame.

Un alt exemplu este Braque. Aragon se referă la el pentru a aminti de cuvintele lui despre tabloul ce se află de cealaltă parte a pînzei, cuvinte pe care merită să le cităm aici : „Cînd încep să lucrez, mi se pare că tabloul meu se află de cealaltă parte a pînzei, acoperit de praful alb care e pînza. E de ajuns să-l curăț de praf. Am o perie cu care scot la iveală culoarea albastră, o alta pentru verde sau galben : penelurile mele. Cînd totul e curățat, tabloul e gata". În același fel, fraza-prag a romanului este primul act, primul *gest* de scriitură care, pe un colț al paginii albe, *descoperă* textul, îl face să apară, să se ivească din tăcere. Claude Simon, care e în primul rînd pictor și doar apoi romancier, cunoaște cît se poate de bine această muncă de *restaurare*.

Toate acestea ne vor face să cercetăm îndeaproape cîteva exemple. Le vom lua de preferință din Noul Roman, unde *incipitul* intervine (rupe tăcerea) într-un fel atît de decisiv, încît el se arată aici în chip mult mai *lizibil* decît în alte opere. Totuși, toate *incipiturile*, chiar și cele mai „clasice", au puterea lor de deschidere, de atac : spre a ne convinge de aceasta, e de ajuns să lăsăm să ne cînte în ureche fraze ca : „Soarele străbătuse mai mult de jumătate din drum și carul său, ajungînd pe partea scoborîtoare a lumii, alerga mai repede decît ar fi vrut" *(Romanul comic)*, sau : „Orășelul Verrières poate trece drept unul dintre cele mai frumoase din Franche-Comté" *(Roșu și Negru)*. Și pentru a ne situa mai bine analizele și a le face mai „relative", vom propune mai întîi să cercetăm repede — luîndu-le ca punct de reper sau de referință — două tipuri de deschidere din romanul modern, din perioada celei mai mari dezvoltări și libertăți a acestuia. Primul exemplar, foarte răspîndit și cu o utilizare foarte extinsă în romanul secolului al XIX-lea, este cel ce s-ar putea numi *incipitul-dată*. Este vorba de o intrare în roman de felul acesteia : „În ziua de 20 februarie 18..., un tînăr..." Se știe că acest început se întîlnește adeseori la Balzac și că așa începe

Educația sentimentală: „În ziua de 15 septembrie 1840, pe la ora șase dimineața, *Ville-de-Montereau*, gata de plecare, scotea nori groși de fum în fața cheiului Saint-Bernard..." Această formă de *incipit*, dacă îi analizăm „semnificația", are drept caracteristică dominantă realismul ei, adică pseudorealismul ei : prin referirea la o dată precisă și istoric reperabilă, îndeplinind funcția unei referiri la un document de stare civilă, se afirmă o voință de credibilitate. Dar apariția unei date încă de la prima frază a cărții semnifică și întîlnirea dintre cronologie și temporalitate, contopirea voită dintre timpul istoric și timpul romanesc, asimilarea spațiului povestirii cu spațiul istoriei. Acest tip de început are, evident, o foarte mare capacitate de „deschidere", pentru că întreaga tăcere anterioară, tot ce-a fost *înaintea* romanului, se anihilează, și se cristalizează, dintr-o dată, în desemnarea punctuală a unei date, în ivirea unui „moment", a unui punct precis din timp.

Și acum vom da un exemplu, foarte diferit. Prima frază din *Călătorie la capătul nopții* este : „Ça a débuté comme ça" *. Uimitor *incipit*. Mai întîi pentru că în el se află verbul a începe, destul de decisiv prin el însuși. Apoi, și mai ales, pentru că cuprinde de două ori pronumele demonstrativ neutru și familiar *ça*, atît de caracteristic pentru limba vorbită de Céline. Cel de-al doilea *ça* indică ceea ce urmează imediat, adică întîlnirea dintre Bardamu și Arthur Ganate, pe terasa unei cafenele din piața Clichy : dar primul *ça*, care vrea să spună acest lucru, desemnează materia romanescă, o materie romanescă neorganizată, indicibilă, fără de nume, *de nenumit*, pentru a relua termenul lui Beckett, în stare haotică. Este aproape ca acel *ça* demonstrativ al psihanaliștilor și-al lui Groddeck. Ceea ce se va povesti nu seamănă cu nimic din ceea ce există, cu nimic din ceea ce e clasificat în materie de istorie a romanului, și nu ține de coerența povestirii tradiționale. Nu mai este vorba de un roman, ci de *altceva*.

---

* „Totul a început așa."

După ce-am fixat aceste repere, vom constata că *incipitul* în Noul Roman are o funcție cu totul diferită, deschizînd un spațiu scriptural de un fel efectiv foarte *nou*. Propunem drept *corpus* de exemple primele fraze din *La Modification (Modificarea)* de Michel Butor, din *Le Planetarium* de Nathalie Sarraute, din *La Jalousie (Gelozia/Jaluzeaua)* și din *La Maison de rendez-vous (Casa de rendez-vous)* de Robbe-Grillet, din *Histoire (Istorie)* de Claude Simon, din *Passacaille* de Pinget, din *Nombres (Numere)* de Philippe Sollers, din *Carnaval* de Jean-Claude Montel.

1. *Voi ați pus piciorul stîng pe canelura de aramă...* (începutul romanului *La Modification)*

Ceea ce șochează mai întîi în acest *incipit* este folosirea pronumelui la persoana a doua plural, acest *voi* care-i primul cuvînt din text. N-am deloc intenția să amintesc aici sensul și originalitatea acestei utilizări a pronumelui personal, atît de caracteristic pentru tonul și structura romanului *La Modification* : voi sublinia numai că, acustic și vizual, acest *voi* ne *solicită* încă din pragul textului, determinînd întreaga orientare structurală a povestirii : este degetul ce arată și vocea care indică, implicîndu-l pe dată pe cititor. Voi sublinia apoi exigența acordată detaliilor materiale încă de la acest prim contact cu textul : piciorul stîng (și nu cel drept), canelură de aramă. Aflăm pe dată că atitudinea autorului-descriptor va fi voit marcată de-o extremă grijă în ceea ce privește exactitatea observației ; și asta de la un capăt la altul al cărții. În sfîrșit, merită să fie notată folosirea perfectului compus : *Ați pus*, căci textul va fi apoi la prezent, și chiar începînd din partea a doua a frazei : „...și cu umărul drept încercați zadarnic să împingeți puțin ușa glisantă“. Se vede deci că Butor a vrut ca acest prim gest al povestirii să fie deja săvîrșit și situat în trecut : cînd *intrăm* în povestire, *intrarea* lui Léon Delmont în compartiment s-a săvîrșit, o mișcare a început, sîntem plasați în toiul unui act. Ceea ce subliniază omologia dintre trecerea pragului compartimentului și trecerea pragului textului.

2. *Nu, într-adevăr, am căutat zadarnic...* (începutul romanului *Le Planetarium*).

Aici atenția este pe dată reținută de emergența unui text dat ca suită de frînturi sau mai curînd de *fărîme* de cuvînt, conversație în stare născîndă, replici de-abia schițate, schimbate, aruncate în dezordine. Trebuie să mai spun cît de revelatoare sînt toate acestea pentru limbajul romanesc al lui Nathalie Sarraute ? O voce se face auzită, dar nu cunoaștem locul de unde este emisă. Cine vorbește ? Cui i se vorbește ? E vorba de niște banale trăncăneli non-„situate" lingvistic ? Sau de o voce colectivă, anonimă, ce-și are originea într-un bun simț comun, difuz ? Sau de un gînd mut ? De vreo femeie ce-și așază mobilele prin camere și se întreabă dacă un anume aranjament este mai potrivit ? Desigur, fraza este un răspuns la o întrebare. Dar la ce întrebare ? La ce se răspunde *nu* ? Ce-i *zadarnic să cauți* ? și mai departe : la ce *nu-i nimic de obiectat ? E perfect :* ce-i perfect ? Sînt tot atîtea întrebări fără răspuns. Impresia de nedesăvîrșire, de schiță neterminată, de căință, de ezitare e totală. Este așa-numita subconversație, tatonantă, nesigură, *îndoielnică*. Acest început este caracterizat printr-un refuz al afirmației, printr-o reală *negativitate* a discursului foarte puternic înscrisă în acel *nu* inițial. Totul se petrece ca și cum Nathalie Sarraute ar spune de la bun început : nu, cartea nu-i posibilă, ea nu se va face, nu se va scrie, cartea nu va exista.

3. *Acum, umbra stîlpului — stîlpul ce sprijină unghiul dinspre sud-est al acoperișului — împarte în două părți egale unghiul corespunzător al terasei...* (începutul ronului *La Jalousie*).

Primul cuvînt e *acum,* un adverb de timp. Or acest *acum* va fi reluat fără încetare în primele pagini, ca și în tot cursul povestirii : „*Acum,* A... a intrat în cameră..." și „*Acum,* umbra stîlpului..." De fiecare dată se săvîrșește un salt brusc în timp. Această intrusiune bruscă și „sacadată" a temporalității ne plasează, încă de la începutul povestirii, în fața unui fenomen de discontinuitate,

de ruptură. Ruptură temporală ce împiedică curgerea narațiunii și ne constrînge să luăm contact cu textul ca suită de *instantanee*, de planuri fixe. De remarcat că mișcarea umbrei stîlpului (ca prim detaliu descriptiv) materializează această suită de salturi în timp în felul în care acul unui cadran solar își mișcă umbra în răstimpuri. Precizările ce ne permit să situăm stîlpul și să-i definim „poziția" au un caracter prea evident topografic și geometric (*unghi, sud-est, împarte, două părți egale, unghi*) ca să mai fie necesar să insistăm asupra lor. Se știe că avem de-a face cu o caracteristică fundamentală a viziunii lui Robbe-Grillet : important este ca ea să fie dată de la bun început, să fie perceptibilă, cu cea mai mare claritate, încă de la primele rînduri, obligîndu-l din capul locului pe cititor la o anumită formă de privire. Să subliniem, în sfîrșit, folosirea indicativului prezent : *sprijină, împarte*. Și aici, încă de la primul rînd, intervine acest timp gramatical, a cărui importanță și al cărui rol, într-un întreg sector al scriiturii Noului Roman, sînt bine cunoscute. El apare în plenitudinea funcției sale, precis, exact și net, *prezent* cu adevărat opus în raport cu ceea ce s-ar putea numi un *absent*, asumîndu-și apariția imediată a unei descrieri fără trecut și fără viitor. Nu voi insista asupra anumitor conotații legate de cuvintele înseși, *stîlpi* sau *terasă* : este de ajuns să spunem că ele desenează, de la bun început, un „spațiu" destul de precis ce va fi tocmai acel cadru tropical în care se vor înscrie scenele din *La Jalousie*.

4. *Carnația femeilor a ocupat întotdeauna neîndoielnic un mare loc în visele mele...* (începutul romanului *La Maison de rendez-vous*)

Acest *incipit*, de o ironie și de o savoare cu totul deosebite, pare a fi foarte caracteristic pentru un anumit *model* ligvistic de început de roman, care nu e altul, în fond, decît celebrul model proustian, *incipitul* întregului roman *În căutarea timpului pierdut* : „Mult timp, m-am culcat devreme..." Este vorba de contrariul unui început punctual, marcat prin apariția unei situații precise. Emergența se „întinde", se diluează oarecum în durată. În

amîndouă cazurile, combinația dintre perfectul compus și un adverb de timp (totdeauna, mult timp) ne instalează într-adevăr în inima unei durate, în permanența unei stări, difuze, etalate pe-o întreagă experiență, pe-o întreagă viață. Amintirile sau fantasmele se vor naște din această permanență, din această îndelungată habitudine ce ia forma unei obscure reverii a corpului și a memoriei (la limită, a unei toropeli, a unui somn). Și tocmai despre acest lucru este vorba aici : amintiri la Proust, fantasme sexuale la Robbe-Grillet. Dar „constituirea“ atît a unora cît și a celorlalte este aceeași : e o naștere de forme pornind de la exercițiul nocturn al unei imaginații visătoare, al unei îndepărtate practici a memoriei. Să trecem peste detaliile precise ale vocabularului : cuvîntul *vise*, pronunțat cu tot dinadinsul ; *carnația femeilor*, de resituat în contextul acum familiar al eroticii lui Robbe-Grillet ; acel *neîndoielnic*, atît de voit ambiguu (exprimînd totodată certitudinea ironică și *îndoiala*...).

5. *Una dintre ele atingea aproape casa, iar vara cînd lucram pînă noaptea tîrziu așezat în fața ferestrei deschise...* (începutul romanului *Histoire*)

Să vorbim aici și mai pe scurt. Să constatăm mai ales că această primă frază ne introduce imediat, și în felul cel mai *eficace*, în universul lui Claude Simon : univers totodată sensibil și obscur, unde fluxul percepțiilor, „agățat“ de diferite notații concrete (*atingea, casă, așezat, fereastră deschisă*), ne atinge încă înainte de a lua o formă inteligibilă. Acest primat al informațiilor brute, materiale, sensibile ale memoriei, asupra inteligibilului, al percepției asupra semnificației, este făcut cu deosebire evident prin utilizarea, chiar de la primele cuvinte, a pronumelui personal feminin plural dar nedeterminat *ele*. Care *ele* ? Care *una dintre ele* ? O femeie ? O mînă ? O formă ? Obscuritate voită, provocatoare. De fapt este vorba de o ramură ce atinge fereastra, dar noi nu vom afla asta decît mai tîrziu. „Informația“ rațională, inteligibilă, este rezervată, suspendată. Nu intervine decît percepția, cu norul de incertitudine și de îndoială ce-o învăluie. Nu-

mai ea și-l asumă pe cititor, și-i asigură contactul, întîlnirea cu textul și cu lumea restituită de text.

6. *Liniște, cenușiu. Nici un val...* (începutul romanului *Passacaille*)

Un ultim exemplu, tratat și el pe scurt. *Incipitul* acestei foarte frumoase povestiri nu este nimic altceva decît o suită de scurte fraze nominale. *Liniște, cenușiu* : tușe ce sînt chiar echivalentul unor culori neutre (mai curînd, al unor noncolori), puse pe pînză în chipul cel mai deliberat nonfigurativ. Ele nu *figurează* de fapt nimic, și întreaga carte a lui Pinget va fi construită pe această absență a figurativului, într-o descriere care se vrea totuși foarte precisă și foarte „materială". Succesiunea plată a tonurilor, a cuvintelor (neutre aici ; într-o carte ca *Les Troyens*, de Jean-Pierre Faye, deși, dimpotrivă, incisive și vii — *roșul, strălucirea* — au totuși aceeași funcție) se află la originea unei metode de compoziție, adeseori de natură plastică sau muzicală, ce dă naștere unei structuri semnificante (și, în cele din urmă, romanești) prin înseși raporturile, relațiile ce se stabilesc între tușe și formele inerte.

7. *...hîrtia ardea, și era vorba de toate lucrurile desenate și pictate, proiectate acolo într-o manieră regulat deformantă, în timp ce o frază spunea : „iată fața exterioară..."* (începutul romanului *Nombres)*

Acest text este cu totul diferit de precedentele și propune o formă de deschidere deosebit de interesantă în măsura în care este, în același timp, *alegorie* și *urmă* a înseși mișcării scriiturii ce „se instaurează" aici, încă de la începutul cărții, și refuză să fie altceva decît ea însăși. Punctele de suspensie inițiale și absența majusculei sînt semnalele vizibile ale continuității fundamentale (subliniată de imperfect), ale permanenței acestei mișcări (născută din alte texte dar ignorînd orice „localizare" a acestei nașteri), oarecum *înfășurată* în jurul ei înseși, semănînd întru totul cu o hîrtie ce arde : faptul

că autorul vede tocmai scriitura ca fiind menită să ardă într-un spațiu ce se construiește, se șterge și se întinde la infinit, pe măsură ce se și produce, explică îndeajuns sensul acestei arderi. Dar vom nota că apare deîndată ideea că subiectul, însăși materia cărții nu pot fi altceva decît această scriitură : nu *putea fi vorba* decît despre aceasta, și din această nedeterminare productivă nu se puteau naște decît *lucruri*. Aceste lucruri sînt *desenate* și *pictate*, ceea ce vrea să spună că ele se propun ca forme înainte de-a se propune ca sens, și faptul că ele sînt *proiectate* ne trimite direct la concepția sollersiană a unui spațiu al scriiturii care este „un teatru, fără scenă și fără sală, unde cuvintele devin actori și spectatori... *Într-o manieră regulat deformantă* subliniază caracterul inepuizabil și, în același timp, constanta productivitate a acestei proiectări, în timp ce expresia o *frază spunea* insistă asupra inițiativei autoformulatoare a textului. Și faptul că în această frază este vorba de o *față* ce se arată indică îndeajuns că limbajul cu care avem de-a face aici, născut dintr-o inscripție formală, neputînd să se manifeste decît *pe față* și *pe dos*, nu-i nimic altceva la început decît această suprafață, fără un în afară și fără un înlăuntru, ce se înfășoară în jurul ei înseși arzînd, precum hîrtia, pagina... Tot începutul acestei cărți — și mai este oare nevoie să insistăm asupra acestui lucru ! — impune o analogie presantă între o structură materială (perfect prinsă de descriere și, într-un fel, ea însăși obiect al povestirii) și un proiect scriptural ce nu se poate defini altfel decît prin referire la acest fapt de *materie*. Trecerea „de la o scriitură alienată la o scriitură-urmă“, pe care romanul *Nombres* înțelege s-o ilustreze, este definită aici în întregime.

8. *Căci tocmai aici apăru ea prima dată sprijinită de arcade dar părînd a se naște pentru privire conform unei progresii exact inversă în raport cu sensul real al mersului (spre el)...* (începutul romanului *Carnaval*)

În acest text lipsit de puctuație, curgerea primei fraze ne pune în prezența — dar în chip sensibil diferit în raport cu textul precedent — unui fel de linii pure care

este, în același timp, cea a scriiturii și-a viziunii : amîndouă întinse cu precizie (*tocmai, aici, exact inversă*) și proiectîndu-se în cîmpul vorbirii ca și în cel al privirii. Efectul de apariție bruscă, comun atît textului cît și imaginii, este puternic subliniat : *apăru, prima dată, părînd a se naște*. Deci, ceva se formează, apare, și chiar înaintează, progresează (*progresie*), merge spre noi (*mersul ei — spre el*). Este vorba de o siluetă de femeie ce va deveni foarte repede tot mai clară, dar însuși faptul că la început este nedeterminată (acel *ea* anonim de la început are aceeași funcție ca la Claude Simon) ne face să o asimilăm cu o pură formă dinamică ce ne constrînge să luăm cunoștință de un cîmp vizual în care ea se înscrie (și se scrie). Numai cuvîntul *arcade* ne spune că este vorba de un decor, și probabil de-un oraș, deși, după autor, este vorba și despre „arcade, bolți ale narațiunii". Cum cartea lui Jean-Claude Montel se va articula pe un „lanț" ce trece în același timp printr-o femeie și printr-un oraș (peisajele sale, mulțimea sa), se poate spune că primele rînduri desenează, printr-o aceeași mișcare, atît locul scriptural, cît și locul material : cuvîntul inițial *căci* fiind ca o explicație a acestei optici comune.

Vom conchide spunînd că aceste cîteva reflecții, făcute pe baza unui corpus limitat de exemple, sînt de ajuns pentru a pune în evidență cîteva dintre caracteristicile permanente ale *deschiderilor* noii literaturi romanești. În majoritatea cazurilor, asistăm la o transformare profundă a „ceremoniei mentale" — despre ea vorbește Aragon — care este intrarea în carte. Nu-i o narațiune ce *începe*, o povestire ce se anunță : este un cuvînt *scris* care prelungește un text tăcut pe care îl scoate la iveală, îl revelează, îl descoperă și, în același timp, îl „produce", dar pe care nu-l *creează*, în chip artificios sau magic. Aproape întotdeauna totul se petrece ca și cum tăietura, ruptura inițială a povestirii ar arăta că această povestire fusese deja începută *în altă parte* și că ar înlocui un (acel) text anterior mai curînd decît o realitate referențială preexistentă operei. Nu un autor ne vorbește, intro-

ducîndu-ne în adevărul presupus și solemn al unui discurs romanesc. Nu-i nimic altceva decît un text care se scrie — adică se caută și se găsește sub ochii noștri. Prima *urmă* a povestirii.

1971

Situația Noului Roman

Adjectivul *nou* nu este, în sine, nici mai bun și nici mai rău decît oricare altul. El este de fapt *ne-semnificant*. Și se știe de mult timp că poate fi aplicat, în literatura noastră, tuturor marilor opere ale trecutului care au ilustrat acea permanentă și necesară mutație a formelor fără de care arta romanului, ca orice artă, nu poate progresa și trăi (Stendhal era tot atît de *nou romancier* cît și Proust). Deși, dacă a putut fi utilizat sistematic la începutul anilor cincizeci pentru a desemna un anume tip de roman, ce se construia împotriva tradiției, trebuie să fi existat motive speciale. Nu putem încerca să le înțelegem decît în lumina operelor, dar și în lumina cîtorva principii.

Cadrul teoretic și ideologic

Cîteva date nu sînt lipsite de importanță. Dacă un tînăr editor numit Jérôme Lindon n-ar fi luat conducerea Editurii „Minuit" și nu s-ar fi hazardat, paralel cu o curajoasă activitate politică, să publice, sub coperți albe încadrate cu albastru, un anume număr de cărți ciudate pe care celelalte edituri nu vroiau să le accepte, poate că Noul Roman n-ar fi existat niciodată. Aceasta a putut da impresia existenței unui grup, a unei mișcări, a unei școli : lucru, dealtfel, cu totul neîntemeiat, deoarece operele nu se asemănau nici într-un fel între ele. Un anumit număr de condiții istorice, sociale și economice au

favorizat și ele această iluzie. Analizîndu-le, Lucien Goldmann a tras concluzia că această nouă literatură romanescă se ivea într-o epocă în care transformările societății, apariția unor noi fenomene și pasivitatea crescîndă a indivizilor într-un sistem social de consum tindeau să dea o anumită prioritate *lucrurilor* în raport cu oamenii (procesul de *reificare* descris de Lukàcs). A ajuns la ideea unui „nou realism", în care obiectul ar fi preponderent. De fapt, se pare că el a uitat că aventura Noului Roman este poate, în primul rînd, o aventură a *semnificantului* și că, dacă a existat o revoluție, ea a rezultat, înainte de orice, din faptul că o generație de scriitori a devenit conștientă de rolul formelor și al figurilor, al puterilor „generatoare" ale scriiturii și ale limbajului în orice creație romanescă.

Indiscutabil, această idee își făcea loc împotriva existențialismului, ce privilegiase „mesajul" în literatură și favorizase un anume tip de discurs angajat, a cărui slabă putere de intervenție asupra istoriei începea să se vădească prin anii 1950 (Noul Roman a coincis cu războiul din Algeria și cu întoarcerea la putere a generalului de Gaulle). Refluxul devenea sensibil, și chiar dacă anumite învățăminte puteau fi reținute din scriitura lui Sartre sau Camus (pe care însă Robbe-Grillet nu va renunța totuși să-i „critice"), scriitorii se îndepărtau de inflația verbală, de „idei" și de „flecăreală" : recurgerea la obiecte, la formele descriptive devenea un fel de terapeutică, expresia unei neîncrederi. Ei preferau, de asemenea, să se sprijine pe opere dificile din literatura internațională care, în prima jumătate a secolului, manifestase o ambiție structurală și formală și totodată un nou sens al organizării și al viziunii romanești : pe Joyce, Faulkner, Kafka, curînd pe Borges și, în ceea ce privește direcția franceză, pe Proust. *Noii romancieri* seamănă toți prin aceea că au asimilat profund aceste influențe. Ar fi corect să adăugăm că cinematograful, artă ce aparține prin excelență secolului XX, le-a marcat și el scriitura și concepția despre povestire, așa cum o demonstrează multe dintre primele lor texte teoretice.

Din acest ansamblu de circumstanțe și de influențe a rezultat un tip de cercetare care a luat destul de repede

înfățișarea unei tentative de-a opune romanului tradițional un limbaj narativ ce înțelegea să „funcționeze“ mai întîi la nivel formal sau „textual“. *Literatură objectală* sau *literatură literală*, spunea, în cîteva celebre articole ce apăreau (1954 și 1955) cam în același timp cu primele cărți ale lui Robbe-Grillet, Roland Barthes, ale cărui comentarii critice aveau să se dovedească a fi de-o importanță hotărîtoare pentru „genul“ ce se năștea atunci. Era fericit că o vede încercînd să „aseptizeze însăși forma povestirii“, pregătind poate, „fără să o desăvîrșească încă, o *decondiționare* a cititorului în raport cu arta esențialistă a romanului burghez“.

Căi, bănuieli, căutări

De fapt, experiența nu apărea din nimic. Cam de zece ani se deschiseseră noi căi și se exploraseră teritorii puțin cunoscute. Nu putem vorbi despre Noul Roman fără să amintim că opera lui Beckett și cea a lui Nathalie Sarraute au luat naștere încă din anii patruzeci, anticipînd cu mult căutările ce-au urmat.

Samuel Beckett termină *Watt* în 1945, publică *Murphy* în 1947. Scriind fie în engleză, fie în franceză, el inventează un limbaj romanesc nou, în care umorul irlandez și deriziunea ocupă foarte repede un loc important, odată cu un anume tragic al scriiturii. Dar adevăratele dimensiuni ale operei sale se revelează cu adevărat abia în 1951, cînd apare *Molloy*. Cartea surprinde, șochează, deconcertează, dar se impune ca un eveniment. Bernard Pingaud a văzut corect : „Cu începere din 1950, problema centrală a literaturii va fi problema nimicului. Primii cititori ai cărții *Molloy* au înțeles perfect acest lucru — și, într-adevăr, ar fi trebuit să fii orb ca să nu vezi desfășurîndu-se în acest roman o negație radicală : «o odisee nihilistă», spune unul, «o cronică a descompunerii», spune un altul, «o operă de desconsiderare a omului», protestează un al treilea... Beckett nu se revoltă, el constată. Judecînd absurdul, el nu mai stă în afara lui : își stabilește sediul chiar în miezul său, se afundă de bunăvoie în acest nonsens inițial din care

eroii săi nu vor mai ieși niciodată. Dar cum cuvintele, orice am face, trimit întotdeauna către ceva, ele se vor întoarce aici chiar către limbaj. Pentru prima oară, în *Molloy*, literatura se străduie să nu se desemneze decît pe ea însăși, și cînd Max-Pol Fouchet vorbește despre «volumul poetic» al cărții, el pune accentul pe adevărata sa originalitate : și anume pe faptul că această epopee derizorie este în primul rînd, în esența ei, „o epopee a limbajului, o aventură a cuvintelor.“ Cărțile următoare, *Malone meurt (Malone moare)* — 1951, *L'Innommable (Cel de nenumit)* — 1953, *Comment c'est* (*Cum este*) — 1961, vor merge încă și mai departe în ceea ce privește zugrăvirea unei anumite „deriziuni“ a omului, multiplicînd personajele larvare, ce se tîrăsc și agonizează, pierzîndu-se în trăncăneli confuze (în același timp, Beckett le dă o viață și o prezență „dramatică“ în teatrul său : *En attendant Godot — Așteptîndu-l pe Godot*, 1952), dar travaliul cuvîntului se va afirma aici din ce în ce mai mult : cuvînt ce duce la distrugere, la tăcere și la moarte, dar care se constituie ca însuși principiul povestirii, ca materie romanescă fundamentală a cărții. Astfel, o etapă este depășită : un anume tip de roman nu mai poate exista în afara „funcționării“ propriului său limbaj, a organizării sale narative, oricît de tragic derizorie i-ar fi logica.

Nathalie Sarraute a început și ea, foarte de timpuriu, să reflecteze asupra problemelor romanului modern. Intitulîndu-și, încă din 1939, una dintre primele sale cărți de mici proporții, *Tropismes* (*Tropisme*), ea inventa un cuvînt ce avea să fie foarte mult folosit pentru a defini tipul de explorare psiho-scripturală, prin tușe subtile și prin imperceptibile mișcări ale conștiinței, pe care vroia s-o practice. Jean-Paul Sartre, ce-i prefața, în 1949, primul roman, *Portrait d'un inconnu* (*Portretul unui necunoscut*), desemnîndu-l ca *antiroman* (expresie ce, într-un sens, putea fi aplicată Noului Roman în totalitatea sa), atrăgea atenția asupra importanței contestatare a operei sale. Dealtfel, ea însăși își explică în mod clar intențiile, sau mai curînd întrebările, în eseurile reunite sub titlul *l'Ère du soupçon (Era bănuielii)*. „Bănuiala“, spune ea, este descoperirea unei neîncrederi reciproce a autorului

şi-a cititorului în privinţa validităţii sau a „credibilităţii“ anumitor noţiuni (îndeosebi cea de *personaj*), odinioară întru totul operante, astăzi uzate. Se impune deci necesitatea de-a le înlocui cu forme romaneşti care să nu mai fie cele ale „romanului balzacian“. Nathalie Sarraute propune o anume folosire discontinuă, eliptică şi totodată minuţioasă, a limbii narative, ce îngăduie reconstruirea — prin ţesătura deasă a conversaţiei şi a *subconversaţiei* (pe care o întîlnise la Ivy Compton-Burnett) — nenumăratelor dueluri, permanentelor agresiuni ce constituie însăşi substanţa vieţii conştiinţei. A reuşit în această întreprindere, cu încetul şi pe deplin, într-o serie de cărţi care, în jurul unor mărunte intrigi burgheze şi familiale, organizau o constelaţie de tropisme, de „forme“ concise şi colcăitoare : *Martereau* — 1953, *Le Planetarium* — 1959, *Les Fruits d'or* (*Fructele de aur*) — 1963, *Entre la vie et la mort* (*Între viaţă şi moarte*) — 1968 şi, mai recent, *Vous les entendez ?* (*Le auziţi ?*) — 1972. Sînt romane ce aduc, în felul lor, o anume mărturie socială asupra unui univers pe care Nathalie Sarraute îl cunoaşte bine, tot astfel cum Proust îl cunoştea pe-al său, dar care dau mai ales violenţei implicite oricărui limbaj dus pînă la un anumit grad de tensiune şansa de a se exprima, de a se închide în „celule“ romaneşti de un tip nou. Este deci un roman de căutări, dar nu de laborator, în care realismul social şi psihologic nu dispare în faţa liberului joc al ficţiunii, dar în care totul duce spre minarea edificiului tradiţiei, spre punerea în discuţie a unei concepţii a povestirii devenită convenţională.

Descrierea optică

Alain Robbe-Grillet realiza această punere în discuţie într-un chip şi mai decisiv încă. Numele său este, în general, asociat în chipul cel mai strîns cu însăşi ideea de Nou Roman, pentru că nimeni n-a simţit mai bine decît el sensul unei noi scriituri şi a rupturilor pe care le implica. S-a explicat perfect în primele sale texte teoretice care, în ciuda demersului lor destul de empiric, ilus-

trează o acută înțelegere a problemelor romanului modern. *Une voie pour le roman futur* (*O cale pentru romanul viitor*) — 1956 face procesul întregii literaturi fondate pe primatul psihologiei și al „profunzimii", denunță metafizica umanistă și antropomorfă pe care ea se sprijină și afirmă : „Lumea nu este nici semnificantă și nici absurdă. Ea *este* pur și simplu. În orice caz, iată trăsătura ei cea mai remarcabilă. Și dintr-o dată această evidență ne izbește cu o forță împotriva căreia nu mai putem face nimic. Dintr-o dată întreaga construcție se prăbușește : deschizînd ochii pe neașteptate, simțim, din nou, șocul acestei realități încăpățînate pe care ne prefacem c-am învins-o. În jurul nostru, sfidînd haita noastră de adjective animiste sau domestice, lucrurile *sînt aici*. Suprafața lor este curată și netedă, intactă, fără vreo strălucire suspectă sau vreo transparență". Robbe-Grillet ajunge la ideea necesității de-a face ca această suprafață să fie perceptibilă, în dauna „sufletului romantic al lucrurilor", printr-o scriitură denotativă și deliberat descriptivă. În *Nature, humanisme, tragedie* (*Natură, umanism, tragedie)* — 1958, el arată că această scriitură este antidotul indispensabil al unui întreg discurs romanesc saturat de antropomorfism, în care metafora e regină, și ale cărei capcane nu putuseră fi evitate nici de Camus și nici de Sartre. *Tragificarea* lumii era, după el, principiul acestui discurs, și nu te puteai elibera de el decît renunțînd la un anumit număr de „noțiuni perimate" ca personaj, povestire, angajament, opoziția formă/conținut, pentru a te supune riguroasei discipline a descrierii. Adjectivul „optic", cel ce se mulțumește „să măsoare, să situeze, să limiteze, să definească", urma să arate „drumul greu al noii arte romanești".

Robbe-Grillet s-a străduit să demonstreze, în majoritatea cărților sale, eficacitatea acestei *descrieri creatoare*, pe care Jean Ricardou o va teoretiza. În *Les Gommes (Gumele)*, primul său roman (1953), deși rămîne fidel unei anumite scheme de roman polițist, în care simbolismul și alegoria își au partea lor, el găsește de la bun început un ton nou, insolit, ce-l obligă pe cititor să intre într-un cîmp perceptiv meticulos trasat, să se supună unei anu-

mite distanțări în raport cu textul, unei *vision réfléchie (viziuni lucide)*, pentru a relua titlul pe care Robbe-Grillet îl dă unora dintre scurtele povestiri din cartea *Instantanés (Instantanee)*. *Le Voyeur (Privitorul)* — 1955 și *La Jalousie* (1957) vor preciza încă și mai mult acea căutare, dar în sensul unei organizări mai complexe, al unui „dispozitiv" ce funcționează ca un sistem de contrailuzie opusă iluziei romanești convenționale : inventarierea rece, „objectală", a formelor și a lucrurilor, exercițiul insistent al *privirii*, dialectica prezenței și a absenței, bruiajul studiat al cronologiei, neutralitatea albă a limbii, totul are drept rezultat o radicală depeizare a scriiturii. În *Dans le labyrinthe (În labirint)* — 1959, scriitorul va practica și mai mult un anume onirism formal, aflat uneori la limita realismului halucinatoriu sau a fantasticului, dar în operele ce-au urmat, Robbe-Grillet își va continua primele tentative, într-o manieră destul de originală și de neașteptată, recurgînd la un erotism calculat, în care privirea și „distanța" joacă un rol fundamental. Este un erotism „ludic", pe care *Le Voyeur* îl anunța deja, și pe care cărți ca *La Maison de rendez-vous* — 1965 și *Projet pour une révolution à New York (Proiect pentru o revoluție la New York)* — 1970, îl vor ilustra, în cadrul unei manipulări deliberate de stereotipii ale romanului de aventuri sau de violență presupuse a corespunde unor mituri și obsesii ale lumii moderne. Joc nu lipsit de gratuitate, dar în care Robbe-Grillet pare a se complace în chip deosebit după ce a venit în contact cu arta cinematografică. Se angajase pe acest drum scriind pentru Alain Resnais scenariul filmului *Anul trecut la Marienbad* — 1961, ce rămîne una dintre cele mai importante opere ale sale, sau în orice caz una dintre cele mai revelatoare în ceea ce privește simțul său pentru invenția formală și plastică : a realizat de atunci și alte filme, manipulînd el însuși camera de filmat, de la *L'Immortelle (Nemuritoarea)* și pînă la *L'Éden et après (Edenul și după aceea)*, dar nerenunțînd să-și înscrie imaginile în forma literară a *cine-romanului*.

Chiar dacă nu și-a păstrat densitatea și coerența de la început, opera sa, prin stimulatorul său nonconformism

creator de artificii ale limbajului, este una dintre cele mai originale din cadrul Noului Roman.

Forme, timpuri, structuri

Michel Butor a realizat și el o operă romanescă și, în paralel, o reflecție critică asupra problemelor romanului. Este, fără îndoială, unul dintre primii care a vorbit despre *romanul căutare* (1955), insistînd asupra ideii că *romanul este laboratorul povestirii,* propoziție pe care a reluat-o sub diferite forme în eseurile ce alcătuiesc cele trei *Repertorii,* în care o cultură variată și o bogată experiență de cititor hrănesc o permanentă interogație „tehnică“ asupra literaturii. El a ajuns în chip foarte firesc, în cadrul operei sale creatoare, să verifice cum romanul poate fi „domeniul fenomenologic prin excelență, locul prin excelență unde putem studia în ce fel ne apare realitatea sau poate să ne apară“. Într-o primă carte de factură destul de tradițională, *Passage de Milan (Pasajul Milano)* — 1954, el încearcă să reconstituie, folosind contrapunctul și tehnicile simultaneiste, relațiile complexe ce se stabilesc în spațiul unui imobil parizian. Își mută însă în spațiul unui oraș — orașul englezesc Blaston — eroul-narator din *Emploi du temps (Orar)* — 1956, preocupat să-și înscrie trecutul și prezentul într-o realitate în aparență concretă, obiectivă, dar fisurată și îndoielnică, din care timpul se sustrage. Și poate că tot *timpul* este „mediul“ esențial din *La Modification* — 1957, cel mai cunoscut roman al lui Butor, în care cîteva ore din viața unui om, petrecute într-un tren, cu grijă descrise într-o povestire la vocativ (la persoana a doua plural), sînt reconstituite în detaliu, pînă la dezvăluirea fatalității unei decizii interioare. *Degrés (Trepte)* din 1960, încercare de-a descrie exhaustiv, printr-un fel de secțiune verticală și de contrapunct temporal, tot ceea ce se poate întîmpla la o anumită oră într-un mare liceu, este ultimul roman adevărat al lui Butor. După acesta, el se orientează înspre „reprezentarea“ — prin montaje, colaje, construcții stereografice — cîtorva *locuri* privilegiate din lume : Statele Unite *(Mobile-Mobil,* 1962), bazilica San Marco din Ve-

neția (*Description de San Marco — Descrierea bazilicii San Marco*, 1963), cascada din Niagara (*6.810.000 litres d'eau par seconde — 6.810.000 litri de apă pe secundă*, 1965), înainte de a se angaja în căutări cu un caracter mai estetic sau „poetic". Dar în toate cărțile sale regăsim, ca o constantă, o anumită manieră de-a pune stăpînire, prin descriere, pe timp și pe spațiu, de-a le structura prin organizarea „serială" a povestirii sau a reprezentării. Această căutare, precisă și coerentă, marchează în chipul cel mai original opera romancierului Butor.

Timpul este prezent și în cărțile lui Claude Simon, dar într-o manieră destul de diferită. Acest scriitor s-a străduit întotdeauna să lucreze pe o materie romanescă în care elementul principal este aportul memoriei reconstituit în trama unei durate intens trăite la nivel senzorial. Poate că acest lucru nu se face încă simțit în primele sale cărți (*Le Tricheur — Trișorul, Gulliver, Le Sacre du printemps — Încununarea primăverii*), dar el devine foarte vizibil în *Le Vent (Vîntul)* — 1957 și în *L'Herbe (Iarba)* — 1958, unde scriitura se angajează într-o tentativă de restaurare, de „restituire". În *La Route des Flandres (Drumul către Flandra)* — 1961, Claude Simon va împinge cît mai departe cu putință acest travaliu de explorare și de reconstrucție : un episod din dezastrul din 1940 îi dă prilejul de-a „prinde" povestea cîtorva personaje și, dincolo de ea, pe cea a unei familii, într-o rețea deasă de amintiri, de viziuni, de imagini ce urcă în conștiință și răsar din haosul memoriei pentru a se reconstrui în ordinea limbajului. Claude Simon a fost puternic influențat de Proust și de Faulkner, dar el n-a încetat să-și aprofundeze, să-și personalizeze experiența, fie pornind de la un episod istoric concret, ca în *Le Palace (Marele hotel)* — 1962, în care evocă un moment din războiul civil din Spania, fie într-un fel de restaurare, pe fragmente, a evenimentelor din propria-i viață, chemate de cutare sau cutare fapt de memorie. Este calea pe care se pare că s-a angajat, după ce-a scris monumentala povestire *Histoire* — 1967, cu *La Bataille de Pharsale (Bătălia de la Pharsal)* — 1969, *Les Corps conducteurs (Corpurile conductoare)* — 1971, ce vădesc o excepțională putere de creație, de-

monstrînd, uneori în chip strălucit, ce poate construi, cu răbdare, forță și încăpățînare, o scriitură. Scriitura lui Claude Simon este una dintre cele mai „active“ pe care le-a produs Noul Roman : proliferantă, sinuoasă, împingîndu-și pînă departe rădăcinile și ramurile, multiplicîndu-și rețelele asociative, drenînd tot ceea ce imaginația poate aduce în memorie, captînd vibrațiile cele mai înalte ale erotismului și ale dorinței, desfășurînd în chip neobosit forme și imagini, ea este un instrument de-o uimitoare eficacitate. A produs mai multe cărți de primă importanță, derulînd doar o unică și fascinantă povestire.

Direcții

Nu-i întotdeauna foarte ușor de spus unde începe și unde sfîrșește Noul Roman. Există multe opere care se apropie de Noul Roman, deosebindu-se totodată de el, sau în care se văd influențe precise ale Noului Roman, dar care trasează direcții diferite. Un loc aparte trebuie, fără îndoială, rezervat unor opere care, ca aceea a lui Robert Pinget, s-au întemeiat pe inventarea unui ton, a unui limbaj unde, ca și la Beckett, repetarea monotonă a cuvîntului (și adeseori a unui cuvînt derizoriu sau satiric) ocupă un loc mai important decît explorările privirii : *Mahu ou le Matériau (Mahu sau materialul), Graal Flibuste, Baga, Le Fiston (Fiul), L'Inquisitoire (Inchizitoriu), Quelqu'un (Cineva)* constituie etapele acestei „vorbării“, creatoare a unui adevărat univers realist și totodată fantasmatic, în timp ce o carte mai recentă, *Passacaille* (1969), pune în evidență, dimpotrivă, puritatea unui fel de povestire muzicală și formală. Sau operei lui Claude Ollier, care a explorat foarte de timpuriu, în *La Mise en scène (Punerea în scenă)* — 1958, *Le Maintien de l'ordre (Menținerea ordinei)* — 1962, *L'Échec de Nolan (Eșecul lui Nolan)* și în textele din *Navettes (Suveici)*, aceeași cale ca și Robbe-Grillet, dar cu inflexiuni „borgesiene“ în povestire, și cu un simț ciudat de ascuțit al depeizării exotice, polițiste sau de tip „science-fiction“ în la *Vie sur Epsilon (Viața pe Epsilon)* și în ultimele sale cărți. În sfîrșit, operei lui Jean Ricardou, care se caracterizează

printr-o strînsă îmbinare între practica scripturală — *L'Observatoire de Cannes (Observatorul din Cannes), La Prise de Constantinople (Cucerirea Constantinopolului)* — 1965, *Les Lieux-dits (Locuri istorice), Révolutions minuscules (Revoluții minuscule)* — și analiza teoretică ilustrată prin lucrări de-o importanță decisivă pentru cunoașterea Noului Roman : *Problèmes du Nouveau Roman (Probleme ale Noului Roman)* — 1967, *Pour une théorie du Nouveau Roman (Pentru o teorie a Noului Roman)* — 1971, ce-au făcut din Ricardou teoreticianul absolut al genului.

1973

Politica și Noul Roman

Subiect imprudent. Ar exista totuși un mod de a-l aborda : să cităm un pasaj din Francis Ponge, din al său *Malherbe*, să vă invităm să meditați asupra lui și să ne oprim aici. Iată pasajul : „În prezent este legitim să gîndim că cel mai bun fel în care putem servi republica este să dăm putere și ținută limbajului“. Dar, bineînțeles, atunci s-ar putea crede că ne eschivăm. Deci e mai bine să atacăm subiectul direct și fără ocolișuri [1].

Neîndoielnic că în ochii unei mari părți din public Noul Roman se întemeiază pe o ideologie — să spunem pe o contraideologie — ce aruncă omul, istoria și semnificația la rebut, printre vechile prejudecăți ale *literaturii*, pentru a da prioritate unei practici a scriiturii ce se bazează pe o combinatorie a formelor și-a mijloacelor. Așa stînd lucrurile, nu vedem ce loc ar putea ocupa aici politica. Și totuși constatăm că temele politice sînt departe de-a fi atît de absente din Noul Roman pe cît am putea crede. În cîteva luni, cuvîntul *revoluție* — luat poate în sensul său propriu, dar nu fără a se face o aluzie insis-

---

1 Intervenție la Cerisy-La Salle, în cadrul colocviului *Noul Roman : ieri, astăzi* (1971).

tentă la sensul său figurat — a apărut de două ori în titlurile unor lucrări importante : știți la ce cărți mă gîndesc. Acest cuvînt se afla deja în fruntea unui roman de Claude Simon, *Le Palace*, însoțit de definiția din Larousse : „Mișcare a unui mobil care, parcurgînd o curbă închisă, trece succesiv prin aceleași puncte". Or exemplul acestui roman este clar. Oricît de deliberată ar fi trimiterea la un posibil sens formal al cuvîntului *revoluție*, este greu de ignorat faptul că, în această relatare a unui episod din războiul din Spania, realitatea politică cea mai pregnantă se manifestă în fiecare clipă, atît în evocarea unui cartier general al revoluționarilor, așezat într-un loc concret și bine precizat al povestirii — Barcelona — cît și în zugrăvirea unui întreg popor în mișcare (mă gîndesc la ceea ce amintește în *Palace* de romanul *Espoir — Speranța)*, sau în problematica, propusă cu atîta autenticitate și forță, privind răfuielile dintre grupurile sau conducătorii revoluționari, în contextul unui război civil. Insist asupra acestui lucru, pentru că *Le Palace* mi se pare a fi cea mai politică dintre operele Noului Roman, ca operă în care, în orice caz, materialul politic — adînc așezat în memoria autorului și legat de experiența sa — a putut oferi un teren pentru exercițiul unei scriituri romanești noi. Dar nici cărțile lui Robbe-Grillet sau Ricardou, la care făceam aluzie mai înainte, nu mi se par a fi indiferente față de acest fel de preocupări. Mi se pare foarte evident că este posibilă o lectură *politică* a cărții *Projet pour une révolution à New York*, și că ea n-ar fi dintre cele mai puțin stimulatorii : bineînțeles, ea nu s-ar situa la nivelul unei reconstituiri a intrigilor și comploturilor imaginare ce pun bazele unei extravagante și puțin probabile revoluții, ci la nivelul dezvăluirii, cu adevărat *subversive*, a fantasmelor, a stereotipiilor și a miturilor pe care o societate le produce și le manipulează pentru a crea cel mai fantastic (insist asupra cuvîntului) sistem de alienare și de subordonare politică ce se poate concepe. Este de ajuns să cunoști puțin Statele Unite ale Americii ca să-ți dai seama de puterea de mărturie critică existentă în zugrăvirea cutărei sau cutărei construcții erotico-sadice, vehiculată toată ziua prin imagine în conștiința consumatorului mijlociu de reviste sau de benzi desenate, sau

în descrierea prăvălioarelor unde sînt expuse, spre vînzare, peruci, mîini, măști, fețe de plastic, comerț atît de revelator pentru cea mai adîncă obsesie americană : aceea că totul poate fi cumpărat, chiar și o *piele* nouă. Și dacă Ricardou, la sfîrșitul cărții *Une fiction flamboyante (O ficțiune flamboiantă)*, are dreptate să spună că : „Funcția reprezentativă ca demagogie dă asigurări, pe drept cuvînt, că în SUA «nu-i așa»... funcția reprezentativă ca iluzionism liniștitor admite că «e așa» și că nu va fi greu, prin urmare, să fie înăbușită o revoluție atît de abracadabrantă... funcția reprezentativă, ca dublu miraj, crede că «e așa» și, aici sau acolo, trebuie să se producă o revoluție..." [1], nu e mai puțin adevărat că citind bine cartea lui Robbe-Grillet (nu e vorba de acea lectură naivă pe care el o recuză, ci de o lectură foarte „ideologică"), descoperim că jocul și fantasma nu exclud o *reprezentare*, în definitiv mult mai insistentă, mai lucidă și mai realistă decît se crede, a unui întreg subsol (a unui *underground*) mental a cărui semnificație politică, în ceea ce privește funcționarea unui anume tip de societate modernă din a doua jumătate a secolului al XX-lea, nu poate fi negată.

Cît despre Ricardou însuși, nu voi încerca să-l prind în capcana cuvîntului *revoluție*. Dar sînt obligat să constat că faptul de a recurge la o anumită tematică în una sau alta din scurtele sale scrieri recente nu se poate datora numai hazardului sau unui joc gratuit de semne. Am fost foarte impresionat, de exemplu, întîlnind în *Révolutions minuscules* textul *Incident* (*Incident*), în care întreg travaliul scriiturii se învîrtește în jurul unor inscripții politice scrise pe pereți cu vopsea albă sau neagră, ca *Occident, Grevă, Sub caldarîm, plaja*, și în jurul atitudinii tînărului, pînă la urmă prins într-o învălmășală și rănit, care le scrie sau le șterge. E ciudat că acest text este așezat în mijlocul unor pagini unde este vorba mai ales de mișcări și de forme pure, de mare, de iarbă, de adieri, de ramuri, de pietre : totul se petrece ca și cum autorul și-ar da seama că sistemul de „ficțiuni" ce-i este drag ar putea funcționa nu numai pe un material

---

1 *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Éd. du Seuil, p. 233.

descriptiv foarte epurat, ci și plecînd de la teme generatoare luate dintr-o mitologie militantă caracteristică timpului nostru — pe care ar verifica-o astfel. Aceeași impresie este comunicată și de recenta sa nuvelă, *Une promenade contrariée (O plimbare contrariată)*, unde totul începe cu gesturile unui băiat și ale unei fete care, în parcul unei universități, pregătesc un atentat politic, încărcînd cu dinamită cutia unui tranzistor, și unde reveriile scripturale asupra cuvîntului *révolution : rêve, vol, révolu* etc. se accentuează. Și, la urma urmei, *La Prise de Constantinople*, prin multiplele sale rețele de lectură, nu ne vorbea oare de un act de piraterie sau banditesc făptuit sub pretextul unei expediții organizate întru apărarea credinței, adică de o anumită formă de demistificare a istoriei ?

Insist pe aceste exemple tocmai pentru că Ricardou este cu deosebire străin de ceea ce el numește „responsabilitatea referențială“ și pentru că textele sale sînt un exemplu extrem pentru ceea ce înseamnă o literatură *a-politică* sau *nonpolitică*.

Dar printre producțiile Noului Roman sînt ușor de găsit opere care, alăturîndu-se celor citate mai înainte, arată că temele politice se pot afla la originea unui travaliu romanesc de-o foarte mare originalitate. Un exemplu deosebit de interesant ne este oferit de cartea *Les Guérillères* a romancierei Monique Wittig : în înseși țesătura unei ficțiuni unde se recompun amintiri din copilărie și fantasme personale, se înscrie un autentic text politic, „trasînd“ cu semne de violență și de opresiune istoria sexului feminin și substituind subiectului individual al creației, un subiect colectiv, cu adevărat revoluționar. Și, ca să mai dau, la întîmplare, și alte exemple, ar fi interesant de amintit că, atunci cînd Jean-Pierre Faye evocă în *Battement (Răstimp)* lumea agenților din FLN și a rețelelor de spionaj și contraspionaj, în *Écluse (Ecluza)*, ruptura de la Berlin, și cînd Claude Simon — ca să revin la el — introduce, în les *Corps conducteurs*, lungi fragmente dintr-un discurs revoluționar, transcris în spaniolă, discurs ținut la un congres al scriitorilor, ei „citează“ (voi da acestui cuvînt sensul pe care îl are în tauromachie), fiecare în felul său, realita-

tea politică a timpului, considerată nu ca un ornament sau epifenomen, ci ca una din părțile cele mai *active* ale discursului pe care lumea îl ține în fața lor.

În acest sens, cred că se poate spune că nici o ficțiune nu se poate sustrage *politicului* și că textele pe care le numeam mai înainte *apolitice* nu există. Astfel că pînă și cărțile în care se operează asupra realității umane reducția cea mai radicală, și din care orice șansă de comunicare și de semnificație pare a fi fost eliminată, pot și trebuie să rămînă în afara acestei denumiri. Ernst Fischer, într-o strălucită demonstrație de tip eminamente marxist, a arătat acest lucru cu privire la opera lui Beckett, în care el refuză să vadă alegorii atemporale revelatoare a unei viziuni metafizice a condiției umane, și unde distinge, dimpotrivă, o dialectică, foarte precisă, a raporturilor stăpîn—sclav, posedant—nonposedant, într-o lume ce este, înainte de orice, lumea lui *a avea*, și în care personajele sînt purtătoare de măști sociale foarte ușor reperabile [1].

Și totuși, dacă există o funcție *politică* a Noului Roman, ea trebuie căutată în altă parte. Ea rezidă, în același timp, în puterea pe care o au unele cărți de-a face lizibile contextul ideologic în care se înscriu, societatea care le produce, și în forța de subversiune (de negare a valorilor literare admise) a scriiturilor. În ceea ce privește primul punct, am fost șocat văzîndu-l pe Goldmann rezumînd astfel, într-unul din textele reunite după moartea lui sub titlul *Marxisme et Sciences humaines* (*Marxismul și Științele omului*), unele analize pe care le făcuse acum cîțiva ani : „Arătasem că *Les Gommes*, de Robbe-Grillet, transpun într-un univers imaginar unul dintre mecanismele fundamentale ale societății contemporane și ale modului ei de organizare : autoreglarea economică și socială ; că romanul *Le Voyeur* este centrat pe pasivitatea oamenilor, a căror creștere numerică este una din datele fundamentale ale societăților industriale contemporane ; că romanul *La Jalousie* este centrat pe reificare, și așa mai departe. În acest studiu am încercat să arăt, împotriva părerilor numeroșilor adversari ai Nou-

1 Ernst Fischer, *À la recherche de la réalité*, Éd. Denoël.

lui Roman, că aceste opere presupuneau o viziune realistă, critică și perfect coerentă a societății contemporane și că acest univers imaginar făcea din ele opere literare valabile și autentice". Ciudat aici este felul cum autorul pare că se distanțează de propria-i reflecție, ca și cum ar simți nevoia să o confirme, să o verifice, sau poate să o corecteze. Or, cîteva rînduri mai departe, el spune [1] într-adevăr : „Mi se opusese ca argument — și atunci rezistasem, dar acum consider că obiecția era valabilă — ceea ce cei mai mulți numeau sărăcia și uscăciunea acestei creații. Căci e adevărat că, dacă unitatea acestor cărți este riguroasă, celălalt pol, integrarea în această unitate a posibilităților și a virtualităților realităților umane, pe care ea le ignoră sau al căror sacrificiu îl cere, ocupă aici un loc relativ redus... Iată de ce astăzi aș fi înclinat să cred că, chiar dacă avem de-a face, în acest caz, cu opere literare autentice și reprezentative, ele exprimă totuși o sărăcire generală a creației literare și culturale, analoagă și paralelă cu cea pe care Herbert Marcuse a evidențiat-o drept o caracteristică a lumii moderne, constatînd că, din cele două dimensiuni ale existenței, realul și posibilul, ce caracterizează omul, ultima, pe care se bazează esențialul creației literare, tinde să dispară treptat din conștiințe, pentru a se ajunge în cele din urmă la ceea ce el numește omul cu o singură dimensiune". Mărturisesc că în această privință sînt de acord cu Goldmann și că, după părerea mea, oricare ar fi relațiile dintre literatura de căutare de astăzi și societatea în care se dezvoltă — teren pe care nu mă voi aventura —, latura *unidimensională* a Noului Roman este, într-adevăr, un lucru real, în măsura în care cărțile pe care le-a produs au manifestat toate, pe căi diferite, o îngustare a cîmpului posibil al subiectului în literatură în folosul unei practici uniform autarhice a scriiturii.

Rămîne de știut, evident, care este influența acestei practici noi și dacă nu cumva aici rezidă adevăratul im-

---

1 Lucien Goldmann, *Critique et Dogmatisme dans la création littéraire*, în *Marxisme et Sciences humaines*, Éd. Gallimard, col. „Idées".

pact *politic* al Noului Roman. Este vorba despre cel de-al doilea punct pe care îl semnalam mai înainte. După părerea mea, mi se pare posibil să i se atribuie și Noului Roman un anume număr de virtuți atribuite astăzi noilor scriituri de avangardă. Am vorbit despre subversiune, despre negarea sau răsturnarea valorilor literare admise. Spre a desemna această noțiune, Philippe Sollers a utilizat, mi se pare, un termen mult mai bun decît oricare altul, și anume pe acela de *devaluare*. Indiscutabil, Noul Roman a anunțat o devaluare în economia tradițională a literaturii, și prin aceasta el este profund politic. Nu sînt prea sigur că acest lucru a fost atît de clar înțeles pe cît am vrea s-o credem, prin anii cincizeci, de principalii săi reprezentanți ; în orice caz, el a fost înțeles și exprimat în termeni de un umanism adeseori deconcertant : rămîi uimit cînd citești astăzi un titlu ca *Nouveau Roman, Homme nouveau* (*Nou Roman, Om nou*), de Robbe-Grillet, ca și cum scriitorul ar putea fi un „inginer“ dacă nu al sufletelor cel puțin al vreunui nou personaj social. Fără îndoială, e mai corect să vorbim, așa cum se face astăzi, despre textul literar în termeni de *productivitate*, insistînd asupra importanței a ceea ce el deplasează și transformă de fiecare dată cînd substituie organizării unor elemente reprezentative turnate în norme tradiționale, un travaliu de construcție, de descifrare, de montaj, de scriitură. Este cert că Noul Roman n-a săvîrșit deliberat acest travaliu pe planul practicii teoretice și al practicii textuale, dar el a ilustrat și ilustrează încă o căutare în care rostirea romanescă refuză să alunece confortabil pe realitate, pentru a instaura, dimpotrivă, într-un relativ inconfort, forme producătoare de sensuri și de semne și un limbaj care, în fața unui sistem de reprezentare legat de o organizare socială dată, lasă să se întrevadă posibilitatea unui *altceva*, unei *ordini diferite*. Dacă spun, în acest sens, că Noul Roman este politic, spun numai că actul de a povesti se înscrie, de vreo cincisprezece ani încoace, într-o situație concretă ale cărei contradicții devin din ce în ce mai sensibile la nivelul însuși al „discursului vorbit“ al oamenilor, și că scrierea și lectura romanelor sînt momente fundamentale ale istoriei noastre reale, ale cunoașterii reale a lumii,

mutaţii pe care le putem produce, transformări pe care le putem realiza.

În aceste condiţii, mi se pare imprudent să menţii o opoziţie ireductibilă în ceea ce Ricardou numeşte o ordine politică şi o ordine literară. Cred că această opoziţie a putut fi îndreptăţită într-o vreme cînd trebuia să se reacţioneze cu cea mai mare forţă împotriva interpretărilor greşite şi a confuziilor întreţinute atît prin denaturările jdanoviene ale realismului socialist cît şi prin anumite ipostaze ale angajării. Dealtfel, e posibil ca, din acest punct de vedere — o sugerează multe indicii — Noul Roman să fi corespuns unui moment de echilibru provizoriu al societăţii gaulliste, îndată după criza ideologică ce-a urmat războiului rece şi sfîrşitului epocii staliniste. Dar astăzi, mai ales din mai 1968, am intrat într-o epocă în care tematica politică a redevenit un lucru profund viu legat de-o căutare reală, de întrebări reale. Deci nu sînt de acord cu Robbe-Grillet cînd spune : „Viaţa politică ne obligă fără încetare să presupunem semnificaţii cunoscute : semnificaţii sociale, semnificaţii istorice, semnificaţii morale. Arta este mai modestă — sau mai ambiţioasă : pentru ea, nimic nu-i vreodată cunoscut dinainte“ [1]. Cred că ordinea politică nu cîştigă nimic bazîndu-se pe semnificaţii cunoscute, adică pe certitudini. Dimpotrivă, ea cîştigă nedecretînd separarea sa organică de ordinea literară. Dar cred că şi situaţia inversă este adevărată. În acest sens, Brecht avea dreptate cînd spunea : „Să spui oamenilor politici : «Nu vă atingeţi de literatură» este ridicol, dar să spui literaturii : «Nu te atinge de politică» este de neconceput“.

Cele cîteva exemple pe care le-am dat la începutul acestei expuneri arată că, la nivelul temelor, lucrul este posibil. Bineînţeles, ar fi derizoriu să sistematizezi cercetarea unor asemenea teme. Dar nici nu văd pentru ce-ar trebui să refuzăm să le acceptăm, dacă ni se propun cu insistenţa pe care o pun în joc lucrurile violent reale pentru a intra în cîmpul viziunii noastre romaneşti (mă gîndesc la materia anumitor romane ca, de exemplu,

---

1 *Nouveau Roman, Homme nouveau*, în *Pour un nouveau roman*, Éd. Gallimard.

cele ale lui Semprun). Faptul este valabil chiar și pe planul purei scriituri productive. Guyotat a insistat, în convorbirea sa din *La Nouvelle Critique*, asupra sensului *politic* al muncii sale scriitoricești. N-ar fi fost oare și mai politic dacă materia aleasă ar fi fost ea însăși mai politică ?

Mi se va spune că pierd din vedere în chip primejdios primatul *ficțiunii* în orice roman de tip nou. Numai că eu nu consider ficțiunea, în sensul precis al cuvîntului, ca singurul lucru important al creației romanești. Noțiune perfect operatorie cînd e vorba de-a rupe cu iluziile unui fals realism și ale unui limbaj „reprezentativ" devalorizat, ea nu mi se pare a fi un scop în sine. Cred că realitatea sociologică, istorică, politică poate fi introdusă în roman, și de ce nu, de exemplu, sub formă de citate, articole de actualitate, „decupaje", extrase din ziare, discursuri, elemente de reportaj, fotografii etc., mai ales într-o perioadă caracterizată prin abundența mesajelor și a *informațiilor* ce intervin în fiecare moment în existența noastră. Documentul, tratat într-o anumită manieră, constituie o materie romanescă la fel de bogată ca oricare alta, nu contrazice travaliul scriiturii și se pretează la o cercetare ce n-are nimic comun cu formele epuizate ale narațiunii convenționale. Romanul este, în mod necesar, ficțiune : acesta nu-i însă un motiv de a renunța să citim în el *textele* lumii în care trăim.

1972

Întîlnire cu Robbe-Grillet

S-ar putea ca *La Maison de rendez-vous* [1] să fie cel mai bun roman al lui Alain Robbe-Grillet. Este mai puțin „nou" decît precedentele, dar e mai *uimitor*. Puterea de a uimi poate fi oare considerată ca o mare virtute literară ? După ce am citit această carte, sînt înclinat

1 Éd. de Minuit.

să spun că da. Ea mai curînd oferă vederii — decît povestește — un Hong-Kong foarte real și totodată foarte oniric, care nu ne este niciodată revelat prin pitoresc sau prin descriere (cum s-ar putea crede conform ideilor preconcepute ce circulă asupra Noului Roman), ci printr-un anumit număr de situații singulare traduse în „planuri fixe" ce corespund construcțiilor lucide ale unei imaginații miraculos fabulatoare. Dar niciodată ficțiunea nu este mai importantă decît documentul. Și, pentru că am vizitat acum cîțiva ani Hong-Kongul, pot să afirm că Robbe-Grillet nu falsifică nimic din acest oraș, că el reînvie cu exactitate toată agitația, opulența, erotismul lui fundamental, și că în romanul său regăsim atît atmosfera barocă și tulbure de la *Tiger Balm Pagoda*, cît și atmosfera zgomotoasă și veselă a străzilor unde se îngrămădesc, printre tot felul de dughene, trăsurici cu două roate și măturători de stradă. Totuși, probabil că nu era necesar să fi văzut Hong-Kongul ca să poți scrie cartea *La Maison de rendez-vous*. Așa cum fuseseră de ajuns cîteva imagini bine alese pentru a face să se nască în conștiința noastră Istanbulul din *L'Immortelle*, tot astfel ajungeau aici cîteva operații efectuate asupra limbajului pentru a clădi, a înălța, a învia, a spune Hong-Kongul.

Aceste operații sînt subtile, savante, complexe, executate de-o mînă de maestru. Ele constau în a îmbina scene aparent încremenite, mute, inerte (întotdeauna frapante prin prezență și adevăr), dar a căror înlănțuire, foarte liberă, dă naștere unui fel de mișcare ce, fiind mai întîi mișcare a scriiturii, ne lasă curînd impresia că este și cea a realității. Căci tocmai într-aceasta rezidă extraordinara originalitate creatoare a cărții : tot timpul „discursul" este aici rege, stăpîn să facă și să desfacă lumea, stăpîn să nege ceea ce tocmai acreditase, să distrugă ceea ce a început să construiască, nepierzînd niciodată conștiința domniei și-a drepturilor sale, știind bine că numai el are puterea de a secreta atît imaginarul cît și realul, și uzînd de această prerogativă cu o dezinvoltură, o ironie, o libertate, o inteligență excepționale. De unde o succesiune de imagini ce ni se impun mai întîi prin felul în care se nasc, compunîndu-se, dispărînd, re-

compunîndu-se fără încetare precum combinațiile unui caleidoscop sau, mai curînd, *urcînd* fără încetare spre privire precum o jerbă de bule ce s-ar ridica din fundul unei ape efervescente. Efervescență : iată poate, într-adevăr, cuvîntul care desemnează cel mai bine acest tip de creație neîntreruptă ce restituie puterilor limbajului întreaga lor ușurință și dezinvoltură, precum și o anume fantezie și un anume umor, care nu lipsesc din carte.

Dacă Robbe-Grillet a ales să ne vorbească despre Hong-Kong, a făcut-o mai întîi pentru că acest oraș este — pentru cine-i interesat de el — într-o mult mai mare măsură un prilej de *romanesc* decît unul de *romantism* ; casa de rendez-vous ținută de Lady Ava, cu scenele ei ciudate, seratele mondene ce au loc aici (și care amintesc adeseori de *Marienbad*), cu smokingurile lor negre, cupele de șampanie, paharele sparte, neliniștitoarele tablouri vivante ce decorează parcul, curioasele spectacole de-un sadism aristocratic, servitoarele eurasiatice, ce se plimbă cu un cîine negru — totul nu angajează nici inima și nici mintea, dar permite imaginației vizuale să se hrănească. La fel și drogul, opiumul, crima, intrigile de spionaj, în maniera celor cu James Bond, comploturile ce se țes în jurul lui Johnson sau Édouard Manneret. Robbe-Grillet dispune aici de-un arsenal de scene de-o uimitoare putere evocatoare : ele solicită în noi o aptitudine de-a construi un vis lucid, treaz și logic, cu imagini atît de simple, de clare, de artificiale, încît ajung la izvorul însuși al facultății noastre „imaginante". În acest sens am putea spune că estetica acestui roman se inspiră puternic din cea a benzilor desenate. Realitatea este aici „vizualizată" și „conceptualizată", pornindu-se de la un ansamblu de situații *plate* a căror intensitate și violență sînt puternic exprimate tocmai prin imobilitatea lor (ceea ce apare într-un mod deosebit de net în tablourile pe care le animă o mișcare de agresiune : fata, pe jumătate goală, oferită unui tigru, strip-tease-ul făcut de un cîine etc.).

O astfel de materie cere să fie tratată cu o mare artă. Arta lui Robbe-Grillet constă în primul rînd în faptul de a-și controla romanul în fiecare moment. Intră în el, iese din el (și noi odată cu el), cum vrea și cînd vrea. Poate

că prin aceasta se apropie aici cel mai mult de Lewis Carroll. Cu aceeași ușurință cu care Alice se scufundă în oglinda sa, el sare în mijlocul unei coperți de revistă, al unei fotografii sau al unei simple meditații, pentru a se regăsi în viață, în realitate, în țesătura narațiunii sale. Începutul cărții este, din acest punct de vedere, uimitor : în maniera cea mai puțin sesizabilă și cea mai subtilă, meditația inițială asupra carnației femeilor, prezentată în chipul cel mai subiectiv (la prima persoană), trece în secvențe concrete și „obiective“ unde acțiunea se pune pe dată în mișcare. Și cortina de catifea roșie care ascunde scena acestui teatru din Villa Bleue, unde se dau reprezentații cu un caracter special, se ridică și se lasă, dezvăluind sau acoperind atît realul, cît și imaginarul : de vreme ce atît unul cît și celălalt se ivesc din aceleași cuvinte, din același limbaj, din aceeași suveranitate a autorului. În chip evident, acest Robbe-Grillet cu care ne întîlnim aici este mai ales cel din *Instantanés* (mai curînd decît cel din *Le Labyrinthe*) : să ne amintim din această ultimă carte frumosul text intitulat *La Chambre secrète* (*Camera secretă*), în care vedem un tablou de Gustave Moreau însuflețindu-se sub descriere, și derulînd de-a-ndăratelea sîngeroasa întîmplare mută pe care o povestește. Aceeași savantă și precisă tehnică „organizează“ și cartea *La Maison de rendez-vous*, dar multiplicată, orchestrată, îmbogățită și împinsă pînă la un neasemuit grad de eficacitate. Cred că există puține cărți ce vădesc o asemenea inteligență și bucurie creatoare. Faptul că autorul, prin însuși subiectul său, își ia libertatea să se amuze și să ne amuze (căci acest Nou Roman nu plictisește niciodată), să se parodieze sau să se contrazică, să refuze *gravitatea* (după ce odinioară a refuzat romantismul), nu va face decît să confirme această impresie. Acelora pe care obsesia erotică sau atmosfera aparent nesănătoasă din numeroase episoade ale acestei cărți i-ar nelinişti, le vom opune admirabila *sănătate* artistică cu care sînt tratate atît una cît și cealaltă. Robbe-Grillet arată aici, mai bine decît nimeni altul, că poți face cu cuvintele — și aceasta fără vreo zguduire, fără haos, fără dezordine — exact ceea ce vrei. Poate că o asemenea ex-

perienţă îi va reda romancierului acea putere demiurgică de care critica încearcă să-l deposedeze de mai bine de treizeci de ani — şi un atare lucru nu-i cel mai neînsemnat paradox al unei asemenea tentative. În orice caz ea este purtătoarea unei ciudate lecţii de libertate.

1965

Robbe-Grillet, sexul şi revoluţia

Originalitatea cărţii *Projet pour une révolution à New York*[1] constă în primul rînd în hiatusul — aproape că am putea zice prăpastia — ce există între ceea ce promite titlul şi ceea ce conţine cartea. Ce promite titlul : Wall Street-ul în flăcări, building-uri dinamitate, Harlemul în mîinile Panterelor Negre, negri înnebuniţi, femei dezlănţuite, drogaţi rătăcind pe străzi, incendii pretutindeni, violuri în metrou... Ce cuprinde cartea : cîte puţin din toate acestea, desigur, dar sub formă de *urme* (ca să vorbim precum chimiştii) destul de puţin vizibile, şi mai ales strîns subordonate inserării unor teme venite de-a dreptul din publicaţiile de spionaj şi de *sex-crime*.

Nu poate fi vorba de o decepţie, ci mai curînd de-o surpriză. Robbe-Grillet se amuză (puţin cam prea laborios), aşa cum făcea altădată Boris Vian cînd scria *J'irai cracher sur vos tombes* (*Mă voi duce să scuip pe mormintele voastre*), sub numele de Vernon Sullivan. E vorba de aceeaşi dorinţă de a utiliza, *jucîndu-se,* un întreg arsenal, foarte american, de sadism, violenţă şi fantasme sexuale. Îmi amintesc că am răsfoit, în prăvălioarele din Strada 42, acele „reviste ilustrate“ — numite uneori *links* — în care vezi femei legate fedeleş, cu căluş la gură, şi în atitudini chinuite, cu ochii măriţi de-o spaimă ostentativă, uneori lăsate chiar pradă şobolanilor, scorpionilor, păian-

1 Éd. de Minuit.

jenilor. Robbe-Grillet se află aici în întregime, așa cum îl arătase filmul său *L'Éden et après*, așa cum îl arată de această dată cartea sa (din care nu lipsesc nici lanțurile, nici șobolanii, nici păianjenii). Se vede bine că jocul îl ațîță foarte tare, iar cititorul, dacă are aceleași gusturi, se va amuza odată cu el. Un cuvînt — american, firește — definește destul de bine acest gen de literatură : cuvîntul *comics*. El are avantajul de a evoca tehnica benzilor desenate — utilizată aici cu măiestrie — și, în același timp, ceva caraghios, amuzant, menit să distragă imaginația. Lautréamont manipulase odinioară, în maniera-i proprie, stereotipurile romanului negru din timpul său, pentru a le pune în slujba jocului și-a sarcasmului. Și astfel făcuse propria-i revoluție în povestire.

Robbe-Grillet o face și el oare pe a sa ? O continuă, cel puțin — și această continuitate trebuie să-i fie recunoscută — pe cea pe care o întreprinsese cu cincisprezece ani în urmă, în *Les Gommes*, și care se caracteriza, în primul rînd, după cum bine se știe, prin refuzul oricărei „profunzimi". Acest refuz nu și-a pierdut din intensitate. Spuneam mai înainte că *Projet pour une révolution à New York* te face să te gîndești la unele coperți de publicații erotice. Analogia este atît de adevărată încît Robbe-Grillet o folosește, făcîndu-ne să trecem în repetate rînduri printr-un sistem de tranziții trucate, al căror secret îl deține, de la o scenă dată drept reală la evocarea ei, „în plat", pe coperta lucioasă a unei reviste. Imagine încremenită sau adevăr ? Romancierul se folosește de aceeași cerneală, ceea ce dovedește în primul rînd că nu există adevăr și că totul nu-i decît *scriitură*, adică ficțiune a peniței. Acest țel este perfect *atins*, cu perseverență, constanță și eficacitate. Iată un exemplu extrem : într-un anume moment al cărții, un ciudat lăcătuș privește prin gaura cheii, în timp ce tînăra femeie ce se află în cameră așază „la distanță potrivită" de ușă o imagine erotică ce va servi drept momeală. Descrierea imaginii ne introduce într-o scenă din roman. Și așa mai departe, printr-un joc de substituții și de înlănțuiri montate cu abilitate. Rezultatul este că toate elementele sadico-polițiste ale cărții apar mai întîi ca piese ale unui mecanism bine asamblat, neavînd alt țel decît cel al func-

ționării sale. Profunzimea ce este eliminată aici ar putea fi numită, dintr-o perspectivă diferită, neliniște sau angoasă. Robbe-Grillet *șterge* cu grijă din cartea sa tocmai acest lucru, reducînd la starea de pure *forme* niște fantasme care, în altă parte (la Bataille, de exemplu), ar fi surse de „vertigiu", de „pierdere a cunoștinței" sau de „dizolvare".

Toată arta sa va consta deci în a regla și a deregla totodată acest mecanism. De unde și acea aplicație precisă, răbdătoare, „corectă", savantă, ce *descrie* cu exactitate și seriozitate lucruri cu totul gratuite. A deregla ? acest lucru este important, căci un joc atît de perfecționat al scriiturii nu are sens decît dacă îl stăpînești, clipă de clipă. Și ca să-i fii stăpîn, trebuie să poți să-l „falsifici" atît cît dorești. Robbe-Grillet știe asta și ne putem întreba, la limită, dacă nu cumva tocmai acest gust pentru fals și trucaj marchează în chipul cel mai original meseria sa de romancier. Căci a face din limbaj o capcană înseamnă, în cele din urmă, a demasca echivocurile realității. Iar imaginația lui Robbe-Grillet, în chiar momentul cînd se vrea joc, rămîne într-o oarecare măsură *suspectă*, pentru că ea își asumă partea de suspiciune legitimă ce poate exista în privirea pe care o îndreptăm asupra lumii. Să luăm, de exemplu, lumea americană de astăzi : în această privință, descrierea magazinului în care se vinde păr fals, sîni falși, mîini false și, în cele din urmă, chipuri false (măști suple și elastice) și personalități false pentru cei ce vor să-și schimbe *pielea*, va putea să ne apară ca deosebit de revelatoare.

Din punct de vedere estetic, totul se bazează pe utilizarea unor „teme generatoare". Robbe-Grillet o spune cu insistență în broșura-„mode d'emploi" pe care a adăugat-o la cartea sa. O temă generatoare este un „element" — obiect, cuvînt, situație, gest, scenă, formă — ce generează arhitectura și mișcarea operei, în afara oricărei referințe exterioare, așa cum se întîmplă în muzica sau în pictura modernă. Nu contează faptul că aceste imagini sînt stereotipuri din *sex-fiction* — chirurgi sadici, femei torturate, sînge, lame, foarfeci, funii, porți, lacăte, coridoare, rețele de organizații secrete — important este, și trebuie să revenim asupra acestui lucru, că

ele „funcționează". Și dacă orientarea ciudată ce a decis alegerea lor este sursa unei anume flecăreli *afective*, ei bine, autorul își va face el însuși, cu bună dispoziție, critica : „Vă mai opresc încă o dată. Folosiți în mai multe rînduri în narațiunea dumneavoastră expresii ca acestea : «sîni abia înmuguriți», «fese fermecătoare», «operație crudă», «pubis cărnos», «o splendidă creatură roșcată», «plenitudine strălucitoare», și chiar, o dată, «curbele voluptoase ale șoldurilor». Nu credeți că exagerați ?"

Dar poate că Robbe-Grillet este cel ce exagerează. E adevărat că New Yorkul este locul tuturor fantasmelor. Și că fantasmele orașului pot face aici casă bună cu cele ale romancierului. Dar oare în această carte este prezent New Yorkul ? Să vrei să elimini profunzimea dintr-un text și să-l faci totodată să se învîrtească în jurul ideii (presupuse) de revoluție înseamnă a te expune să reduci revoluția la un ansamblu de scheme fantasmatice, adică la ceea ce Baudelaire numea : *violul, otrava, pumnalul, incendiul*. Este tocmai ceea ce se produce aici și, neîndoielnic, în chip voit. Putem atunci gîndi că *revoluția* este poate, literalmente vorbind, această întoarcere periodică și regulată a unor imagini ce se învîrtesc în jurul lor înseși și care derulează în fața ochilor noștri farmecele și chinurile unor femei tinere numite Laura sau Joan Robertson : e poate acel *sex axial* despre care e vorba undeva în carte. Dar dacă revoluția este altceva ? Va mai putea oare literatura mult timp încă să se mai reclame de la o funcție „ludică" ? Despre Noul Roman, ca și despre burghezie cînd e vorba de istoria societăților omenești, se poate spune : a fost necesar, și-a avut rolul său, momentul său istoric, a revelat sieși literatura timpului nostru. Astăzi, cînd revoluția nu este atît de departe de porțile New Yorkului, *proiectul* său n-ar cîștiga oare dacă ar fi depășit într-o direcție care să permită să se investească în literatură altceva decît fantasme ? Chiar dacă ele se împodobesc cu farmecele conjugate ale *underground*-ului, ale artei pop și ale unei scriituri foarte bine stăpînite.

1970

Claude Simon și semnele erosului

La Claude Simon există o simbolică sexuală foarte particulară. Cuvîntul *sexual* fiind în sfîrșit foarte la locul său aici, prin opoziție cu cuvîntul *erotic*, căci ceea ce caracterizează scriitura lui Claude Simon în acest domeniu este faptul că ea drenează, transportă (se îmbibă literalmente de), face să circule prin ea tot ceea ce poate da sentimentul *organic* al unei funcțiuni. Cuvîntul *organic* este important. Sîntem foarte departe de tot ceea ce poate lega dorința de o transgresiune (Bataille) sau de o activitate a privirii (Robbe-Grillet), adică de o formă de „separație“ sau de „distanță“. La Claude Simon nu găsești nici un fel de *voyeurisme*, nici o tentație de a izola trupul feminin pentru a-l descrie din afară, pentru a-l cuprinde în forme ciudate, a-l considera în perspectiva alterității. Nici o căutare a neliniștii, a vertijului pe care le poate naște stăpînirea rece a privirii sau violul deliberat al limbajului. Dragostea, la el, departe de a presupune îndepărtare sau distanță, implică un contact și contopirea trupurilor și pune în joc o totalitate senzorială trăită și descrisă ca „participare“, situîndu-se la un nivel pe care l-am putea numi „vitalist“ și chiar „nutrițional“.

De aici decurge o scriitură de-o bogăție excepțională, unul dintre elementele sale esențiale fiind prezența unei rețele conotative, asociative și metaforice, foarte ramificată și de-o unică *abundență*, ce tinde să facă simțită, să înscrie literalmente în text acea realitate organică a lucrurilor legate de sex, hrănind-o cu imagini și cu forme împrumutate fie din lumea vegetală, fie din lumea animală. Este clar că semnificația acestui lucru se poate situa la un dublu nivel. Acela al unei experiențe profunde a vieții și-a morții : experiență *fundamentală*, într-adevăr, așa cum o arată, în întreaga operă a scriitorului, reluarea și dezvoltarea unor teme ca pieirea trupurilor în pămînt, humusul hrănitor sau tema femeii însărcinate, simbol „biologic“ al originilor (și, în acest sens, neliniștea sexuală a lui Claude Simon o întîlnește pe cea a lui Bataille, care vedea în erotism prezența vieții pînă

și în moarte). Dar și la nivelul expresiei. Căci această căutare n-are sens, pentru Simon, decît dacă merge pe căile „transcrierii", „restituției" acestei experiențe, prin folosirea unui complex material de semne. Lumea sexului, prin chiar dinamismele pe care le pune în joc, este terenul privilegiat unde se realizează această întîlnire dintre dorință și scriitură, unde țesutul organic și țesutul textual se întîlnesc (se confundă) în cel mai intim chip. Vom încerca să o arătăm limitîndu-ne analizele la un *corpus* de exemple bine precizat, oferit de paginile 256-292 din *La Route des Flandres* și de paginile 211-247 din *La Bataille de Pharsale*[1], fragmente pe care le-am putea intitula : „Unirea cu Corinne" și „Unirea cu O". Luarea în considerație a intervalului de timp ce separă publicarea celor două cărți (1960—1969) ne va permite să măsurăm și evoluția, transformarea însăși a atitudinii descriptive a lui Claude Simon în fața unei *figuri* sexuale ce se află în centrul operei sale și care este cea a *coitului* și a preludiilor sale. După cele spuse, nu ne vom mai mira că această figură, cea mai opusă, prin definiție, figurilor erotismului distanței și privirii și cea mai bogată în rezonanțe organice și „relaționale", este și cea asupra căreia el revine cu cea mai mare încăpățînare.

„La Route des Flandres" (pp. 256-292)

Este caracteristic faptul că imaginea generatoare (jucînd un adevărat rol de „ambreior" metaforic) de scene sexuale evocate este aici cea a ierbii. Și aceasta cel puțin de trei ori. Putem cita :

— paginile 256-257 : *și poate că mai eram culcat acolo în iarba mirositoare din șanț în acea adîncitură a pămîntului respirînd adulmecînd negrul și acrul iz de humus...*

— pagina 259 : *atunci iarba s-ar hrăni cu mine carnea mea îngrășînd pămîntul...*

— pagina 260 : *în zorile cenușii iarba era și ea cenușie acoperită de rouă cînd eu beam bînd-o astfel toată...*

---

1 Amîndouă apărute la Ed. de Minuit.

De fiecare dată iarba (prezentă, dealtfel, în toată cartea, cu aceeași semnificație și cu aceleași caracteristici) dă un nou avînt imaginației sexuale a naratorului, făcînd să se dezvolte în el (soldat rătăcitor culcat în șanțurile pline de iarbă) o jerbă de senzații ce reconstituie o situație erotică precisă, de o intensă și violentă prezență, în care intră în joc mai ales elemente olfactive (*mirositoare, respirînd, adulmecînd, acrul iz*) și „nutritive“ *(s-ar hrăni cu mine, îngrășînd, beam, bînd)* : adică tot ce poate fi mai primitiv, mai îndepărtat, mai „arhaic“ în ordinea simțurilor. La scena sexuală se ajunge prin canalul acestei experiențe primordiale transmisă direct de către ambivalența senzorială cu care se încarcă fiecare cuvînt la însuși nivelul formulării sale (și chiar și cuvinte ca *șanț, adîncitură*) : altfel spus, prin scriitură se realizează trecerea de la o ordine de senzații la o alta, se produce asimilarea ierbii cu sexul femeii, beția olfactivă și nutrițională se transformă în beție erotică. Întreaga descriere care va urma va fi marcată de această origine metaforică.

Imaginile folosite pentru a face ca situația sexuală să fie „restituită“ se împart în diferite serii :

Imagini împrumutate din lumea vegetală

Numai din pagina 257 vom reține : *iarbă mirositoare — humus — stufoase — mărăciniș — crescînd — parazit — dogoare — tulpină ieșită din mine — arbore ce crește ramificîndu-și rădăcinile — iederă cu ghiare alunecîndu-mi de-a lungul spinării.* Și în altă parte : *iarbă — păpădii — rădăcină — miros de rădăcină — de mandragoră — de rădăcini — de ghinde — salată — suc verde și aspru — revent — desiș — tufiș — hățiș stufos — mușchi — fruct — piersică — mugure.*

Unele dintre aceste cuvinte „produc“ un sens erotic nu numai din pricina încărcăturii lor conotative, ci prin chiar faptul ambiguității lor fono-semantice sau polisemiei lor — *păpădii, ghinde* — Claude Simon folosindu-le întotdeauna pentru a opera transferuri tematice în euforia acelei volubilități „imaginante“ a limbajului (pentru a

relua o expresie pe care J.-P. Richard o aplică lui Ponge) ce-i însuflețește textul.

Imagini împrumutate din lumea animală

La pagina 257 se pot nota : *adulmecînd — sorbind — lingînd — tîrîndu-se sub ea — capră cu lapte — picioare de capră — mamélele — sorbind — pui de maimuță sub pîntecul mamei lor — sîni multipli — jilăveală sălbatică — gust de scoici sărate.*

Și în altă parte : *cochilie în spirală — (melc) întinzîndu-și coarnele ridicate dar retractile — (un braț tîrîtor) ca un animal cu un gît de lebădă nevertebrat strecurîndu-se în lungul șoldului Ledei — (păunul) coada sa împodobită cu ochi legănîndu-se oscilînd misterios — gît delicat de pasăre — puf din pene ușoare de pasăre — o pasăre în mînă — cuib — lînă — braț șarpe — în patru labe — un cîine cu limba atîrnîndă galopînd gîfîind — amîndoi ca niște cîini — galopam în patru labe — ca un animal cum numai un animal — eram acel măgar din legenda greacă — țeapăn ca un măgar — idol de aur — precum limba unui cățeluș zburdînd schelălăind de plăcere.*

Este inutil să dăm mai multe exemple. Vedem că această tematică animală, de-o extraordinară bogăție, are drept funcție „să pătrundă" cît se poate mai adînc și să redea partea de *animalitate* ce intră în orice comportament sexual : tot ceea ce are vreo legătură cu cîinele, măgarul, *animalul,* limba, atitudinile animale, este prea revelator pentru acest text ca să mai fie nevoie să insistăm, ca și, dealtfel, imaginile referitoare la *cal* sau la *călărit,* saturate, în toată cartea *La Route des Flandres,* de simbolism sexual. Dar ea mai are și o funcție emblematică și descriptivă, așa cum se vede din exemplele referitoare la melc, păun, pasăre, „gît de lebădă", șarpe : vedem deci că referirea la o realitate animală poate interveni într-un text numai pentru că un anume detaliu prins și fixat de scriitură, precum retractilitatea sau erectilitatea coarnelor melcului, sau tîrîrea unui braț, este *conductor* de „impresii" sexuale.

Imagini nutriționale

Coincid adeseori, total sau în parte, cu cele precedente, dar sînt atît de numeroase încît pot face obiectul unui inventar aparte. Să notăm :
— verbele : *a adulmeca — a sorbi — a linge — a suge — a se îmbăta — a se hrăni cu — a bea — a-și potoli setea — a se îmbuiba cu — a se sătura de — a fi înfometat de — a mesteca,*
— imaginile : *capră cu lapte — (trupul meu) un foetus chircit micșorat culcat — ca un copil lacom — ca o portocală în care copil... îmi plăcea să fac o gaură și să apăs — laptele sînilor — vîrfurile lor de culoare roz-brun — laptele uitării.*

Este foarte evident că aceste imagini se referă toate la practica unui erotism oral, la ceea ce un sexolog numește „pelerinajul matricial și marin", precizînd : „Această foame de comuniune, abolind tot dezgustul vieții cotidiene, este o uimitoare particularitate a eroticului, satisfăcînd la vîrsta adultă vechiul erotism oral : corpul iubit este devorat în sărutări, îi bei saliva... Nu poți dori femeia fără să ai *gustul* femeii"[1]. Claude Simon a redat, mai bine decît oricine altul, intensitatea, violența originară a acestei situații freudiene.

Dealtfel, la el se trece destul de ușor de la ideea de nutriție la cea de conivență cosmică, și acestor figuri li s-ar putea asocia un anumit număr de alte teme în care *erosul* primordial se revelează printr-o reverie privind forțele elementare și puterile fecundatoare ale naturii. Exemplele nu lipsesc : secrețiile, umorile *țîșnesc, se răspîndesc, curg, inundă ;* sîngele zvîcnește „năpustindu-se revărsîndu-se bubuind în membrele noastre azvîrlindu-se prin ramificațiile complicate ale arterelor de parcă toate rîurile ar începe să curgă în sens invers urcînd spre izvoare" ; se azvîrle în vase, spre pîntec, spre sex, „cu un zgomot de cataractă" ; izvoare, torente de ploaie, șiroaie de apă argintie străbat carnea ; o coapsă ridicată oferă adăpost precum un „munte"...

---

1 Dr. Gérard Zwang, *Le Sexe de la femme*, Éd. La Jeune Parque.

Imagini senzoriale

În sfîrşit, realitatea sexuală este redată printr-un anume număr de date pur descriptive, în care intervin senzaţii mai „exterioare", vizuale, tactile sau auditive. Vom distinge diferite notaţii ca *roz, negru, mătăsos, mătase, tenebros, neted, lucitor, fosforescent, albăstrui, jilăveală, tiv, căptuşeală*, toate purtătoare de conotaţii erotice, dar, în privinţa culorii, am putea acorda o atenţie deosebită utilizării „sexuale" pe care o dă Claude Simon unei anumite nuanţe castanii-brune, ale cărei variante sînt următoarele : *castaniu, castaniu-roşcat, portocaliu (un călcîi portocaliu), purpuriu, brun-închis, mov, roşcat, brun-roşcat.*

El foloseşte aceste adjective, în care se îmbină căldura, taina, presiunea sîngelui, coloraţia cărnii, strălucirea erotică, nu numai precum un pictor, ci în toată complexitatea lor „organică".

În sfîrşit, trebuie să semnalăm aici tot vocabularul simonian ce se referă la ideea de ascundere şi de strigăt. *A gîfîi, a geme, a ascunde, a înghiţi, sufocat, gîtuit, apăsat* etc. : sînt tot atîţia termeni ce dinamitează pînă la paroxism situaţiile erotice descrise. Dar e limpede că acest vocabular n-are nimic specific „simonian" în sine şi că el nu se particularizează decît în funcţie de apartenenţa sa la acest context puternic „organicist" pe care am încercat să-l scoatem în evidenţă.

„La Bataille de Pharsale" (pp. 211-247)

Regăsim aici caracteristicile generale ale eroticii simoniene şi, în aceste pagini, ar fi uşor de subliniat multe din trăsăturile ce se leagă de simbolica pe care am încercat s-o descriem cînd am vorbit despre *La Route des Flandres*. De exemplu, textul se deschide cu imagini de *călărie* ce permit să se *„ambreieze"* pe o temă sexuală, dar care vor reapare (pp. 223-224) în dezvoltarea unei teme ecvestre înainte de a se întoarce la prima temă, ceea ce înseamnă că intrarea în scena sexuală se reali-

zează mereu pe aceleași căi. Pe de altă parte, prezența unor expresii metaforice ca *animal de încălecat, mărăcine, tufiș, piept stufos,* arată îndeajuns că avem în continuare de-a face cu aceeași rețea de conotații animale și vegetale preferată de Claude Simon. Numai notațiile colorate pun în evidență ceva nou. Vom remarca în special ciudata utilizare dată aici culorii *galben* (ca dealtfel în întreaga carte *La Bataille de Pharsale*) care subliniază aici anumite corelații (animale, vegetale, picturale, scripturale ?) : mărăciniș de peri gălbui, peri galbeni, păr galben. În ceea ce privește limbajul „orgastic“, el rămîne același. Substantive : *tumult al sîngelui, respirație accelerată, sacade.* Adjective sau verbe : *înfundîndu-se, lipicios, gîtuite, întretăiate, înfundat, țîșnind, răgușit.* Onomatopee : *A-a-a-a, Ș-ș-ș-ș...*

Ceea ce se schimbă — fiind destul de semnificativ pentru anumite „mutații“ suferite de viziunea lui Claude Simon și de limbajul său în interval de zece ani — este însăși materia descrierii care, în ciuda prezenței acestei rețele persistente de imagini organice, tinde să devină mai netă, mai epurată, mai riguroasă, mai abstractă. Totul se petrece ca și cum romancierul, conștient de acest soi de înnămolire biofiziologică în care își afundă atît de adînc scriitura, încearcă progresiv s-o scoată mai la suprafață, înmulțind efectele de îndepărtare, de distanță, de recurgere la forme și la contururi, de substituire a desenului cu pictura, efecte ce permit să se redea mai bine figurile sexuale mai puțin „figurative“. Dealtfel, contextul general din *La Bataille de Pharsale* favorizează acest lucru prin prezența în carte a unei întregi tematici „latine“, „romane“, ce acordă un loc special inscripțiilor, orînduirii armatelor pe cîmpul de luptă, armelor și exercițiilor ecvestre, basoreliefurilor și statuilor, figurilor gramaticale din latină, toate apte să creeze condițiile unei stilizări formale.

În text vedem apărînd, alături de notațiile sexuale obișnuite, indicații ce surprind prin insistența cu care desenează unghiuri sau contururi, forme luminoase : *cele două tibii orizontale* — *(corpul formînd) o masă vălurită stîncoasă* — *(pielea) albă lăptoasă* — *(pielea) aspră.* Cu-

vîntul *linie* apare de trei ori, aproape succesiv : *o linie ciufulită împarte torsul în două — capul despărțit de trunchi printr-o linie netă — trecerea tăișului net vizibilă desenînd în jurul gîtului o linie despărțitoare.* Imaginile ce evocă secționarea, ascuțișul, osatura, structurări geometrice și arhitecturi corporale de toate felurile, se înmulțesc deci atît de mult, încît figura coitală tinde să se degajeze de realitatea sa organică, apărînd astfel „reprezentată“, „construită“ sau surprinsă precum un grup sculptat. Această impresie de construcție spațială este întărită și de alte detalii : *(un trup) parcă plutind în aer — mîini sprijinindu-se de pat — brațe sprijinite de palme întinse pe cearceaf.* Anumite tușe colorate chiar, a căror frecvență am subliniat-o mai sus, capătă aici nuanțe de o ciudățenie minerală : piele de culoare *cărămizie.* Stilizarea devine și mai precisă încă (deși aparent involuntară) cînd apar — în legătură cu unele detalii anatomice — metafore precum aceasta : *vîrf în formă de ogivă* sau, în legătură cu anumite atitudini : *(atitudinea) unei acrobate ce execută figura numită pod.* Mai departe, amanții, surprinși de zgomotul unor pași ce se aud pe coridor, încremensc în îmbrățișarea lor, și *cele două trupuri rămîn astfel, ca preschimbate în piatră.* Imaginea revine : *cele două trupuri sînt nemișcate, ca de piatră.* Sînt *încremenite ;* sudoarea *se răcește* și le *îngheață.* Dealtfel în acest moment pătrundem în interiorul unui tablou și constatăm că scena atinge o culme a stilizării devenind un lucru în întregime *reprezentat,* trasat, reprodus. Ea intră în spațiul picturii, al desenului, așa cum arată, de la bun început, o tușă, foarte accentuată, de culoare : *o tentă brun-verzuie umbrește pîntecul, pieptul..* și așa cum arată apoi, fără echivoc, o acumulare de detalii picturale și grafice din ce în ce mai precise : *tușe dense de guașă albă, opacă — accente din peniță — puzderie de liniuțe cîrlionțate — bucle (trasate) — linii trasate cu penița — linie stufoasă — arcuit în partea de sus — triunghi aproape echilateral cu un punct lîngă vîrf — linia albă și vălurită a spinării încovoiate — linie (ce pleacă) din subsuoară și se curbează ușor — curbă ce pleacă de la joncțiunea coapsei îndoite — cambrură a*

piciorului ale cărui degete sînt indicate printr-o serie de mici arcuri descrescînde — modelat în guașă albă colorată cu albastru — (corp) din marmură dur și rece la atingere — pojghiță de sudoare rece.

Nu-i nevoie să cităm mai mult pentru a arăta pe ce căi scriitura, fără să „decoleze" vreodată din datul sexual, din realitatea corporală, și-a însușit treptat mijloacele unei reprezentări mai abstracte, mai puțin imediate, a unirii trupurilor. Claude Simon pare că revine la vocația sa plastică și, în cadrul aceleiași teme, trece de la vitalism la figurare. El modifică astfel în chip sensibil funcțiile pe care le atribuie limbajului.

Totuși, atît într-un caz cît și în celălalt, e sigur că discursul sexual al lui Claude Simon este marcat de extraordinara bogăție a țesutului său textual și că de aici rezultă o excepțională aptitudine a operei romanești de a-l *integra*. Și mai ales de a-l integra fără ruptură, fără violență, fără artificiu, fără nici un fel de dizarmonie. Prin varietatea, suplețea, abundența ramurilor sale tematice și lingvistice, el este într-o simbioză absolută cu ansamblul textului simonian și întreține cu el constante relații de schimb și de reciprocitate. De unde și următorul paradox : el este, în momentul celei mai impudice situații „descriptive", de-o extremă pudoare, în măsura în care nu consimte nici într-un fel la ceea ce am putea numi izolarea figurilor erotice. Or, este evident că erotismul — un anumit erotism — intervine în momentul în care imaginea sexuală apare în exactitatea sa provocatoare, în nuditatea sa „transgresivă", în raport cu un context ce n-o reclamă. Înecată, dimpotrivă, la Claude Simon, într-un context „hrănitor", legată prin mii de bucle și rețele de însăși substanța limbajului sau de materia scriiturii, permițîndu-și chiar cenzuri și tăceri pe care le autorizează complexitatea gramaticală a textului (folosirea pronumelor personale *le* sau *la*), ea se oferă în paroxismul revelației totale, a reconstituirii absolute, fără să se ofere în *impudicitate*. Scriitura o maschează și, în același timp, o exhibă, o adăpostește și o descoperă. O restituie în secretul organic/textual al totalității sale trăite.

1972

O praxis simoniană

Aş dori să nu fiţi surprinşi de acest titlu şi aş mai dori ca el să vă trimită de la bun început la o idee simplă, dar care mi se pare necesar să fie formulată cu fermitate : opera lui Claude Simon este în primul rînd o *facere*. Ea este chiar, în această privinţă, cu adevărat exemplară, în măsura în care îngăduie un fel de demonstraţie-limită a ceea ce poate fi atitudinea unui scriitor ce, pentru a produce un text şi a-şi defini în acelaşi timp raportul său cu realul, recurge la o *praxis* umană eminamente transformatoare, aceea a travaliului scriiturii, în afara oricărui *a priori* de ordin intelectual, metafizic, ideologic şi chiar, ceea ce e mult mai interesant, teoretic.[1]

Precizez că dacă ideea de *praxis* transformatoare poate fi luată de la Brecht, ca marcînd o opoziţie foarte puternică în raport cu orice concepţie despre artă întemeiată pe imitare sau reprezentare, ea trebuie totuşi înţeleasă aici într-un sens particular, şi anume în sensul unui travaliu specific de transformare operată asupra formelor şi limbajului, şi nu în sensul unei intervenţii realizate la nivelul lecturii realităţii sociale sau al raporturilor politice. Este totuşi posibil ca un asemenea travaliu să îndeplinească o funcţie cu privire la ceea ce am putea numi dezvăluirea ideologiilor adverse, dezvăluire mai radicală decît oricare altă intervenţie de alt tip, în măsura în care prioritatea *facerii* ţine de o conştiinţă a literaturii pe care nu voi ezita s-o numesc materialistă şi a cărei putere de răsturnare ideologică este decisivă. Se ştie că Claude Simon a ascuns întotdeauna acest lucru în spatele declaraţiilor celor mai modeste, arătînd, de exemplu, cu multă insistenţă, că activitatea sa este o activitate de *bricolaj*, ţinînd fie de un joc combinatoriu (aluzii repetate la capitolul unui curs de matematică intitulat : „Aranjări, permutări, combinări"), fie de ceea ce Lévi-Strauss desemnează efectiv cu numele de bricolaj în cazul gîndirii mitice a populaţiilor primitive, şi care constă în a produce cu „ceea ce ai la îndemînă, prin juxtapunere, transformare, modificare, ajustare, elemente noi, sau sisteme noi,

1 Intervenţie la Cerisy-La Salle, la colocviul „Claude Simon" (1974).

plecînd de la elemente existente". Referința la Lévi-Strauss este cu atît mai acceptabilă cu cît acesta a legitimat-o în felul său și, am putea spune, în chip spontan, declarînd, într-o expunere asupra propriei sale metode de lucru, următoarele : „Există în mine un pictor și un *bricoleur* care lucrează alternativ", ceea ce, într-un sens, ar desemna în chip aproape perfect travaliul lui Claude Simon. În orice caz, unele precizări ale romancierului sînt fără echivoc, ca, de exemplu : „Există elemente pe care trebuie să le tragi la rindea sau să le pilești pentru a le integra și a le potrivi, altele la care, dimpotrivă, te vezi nevoit să adaugi ceva, altele pe care le-ai considerat excelente și pe care ești forțat să le azvîrli, și, în sfîrșit, altele pe care trebuie să le fabrici".

Claude Simon se explică pe dată, arătînd că lucrul cel mai fascinant în aceste activități formale este că ele sînt *producătoare* și *generatoare*, dar verbul a *fabrica*, după cum se vede ușor, a fost pus aici în toată nuditatea sa, în toată simplitatea sa cam schematică. Cred că nu trebuie să vedem aici o variantă a unui reflex comun multor scriitori, ce-i face să-și privească opera ca pe un foarte cuminte produs de artizanat, ci expresia unei intenții deliberat *fabricatoare*, adică decisă să se afirme împotriva oricărei poziții teoretice anterioare exercițiului unei practici. Aici trebuie să revenim la ceea ce spuneam cu insistență încă de la bun început, la acel lucru ce mi s-a părut întotdeauna a fi caracteristic pentru travaliul lui Claude Simon, definindu-i „specificitatea" chiar și în raport cu alți scriitori din Noul Roman : lipsa de interes față de teorie, refuzul de a-și comenta activitatea altfel decît în scurte declarații sau interviuri, foarte rare, de-altfel, voința de a nu adăuga la opera sa alte cărți în afară de romanele pe care le scrie. Acest vid teoretic, care se poate explica printr-o relativă incapacitate de a conceptualiza un travaliu de scriitură sau numai de a-l „distanța", mi se pare că are mai ales sensul unei eliminări din cîmpul producției literare a oricărei presupoziții structurale. Sau, mai curînd, structurarea nu se operează decît în și prin înaintarea scriiturii, teoretizîndu-se numai la nivelul practicii sau, mai degrabă, realizînd o teorie a practicii în sensul pe care Pierre Bourdieu l-a dat acestei

expresii. Este o experiență pe care Claude Simon pare că o face în fiecare moment și pe care o exprimă cu o insistentă claritate, ca, de exemplu, în primele rînduri din *Orion aveugle (Orion orb)*: „Eu unul nu cunosc alte cărări ale creației decît cele deschise pas cu pas, adică cuvînt după cuvînt, prin însuși mersul scriiturii. Înainte de a mă așeza să trasez semne pe hîrtie, nu există nimic, în afară de o magmă informă de senzații mai mult sau mai puțin confuze, de amintiri mai mult sau mai puțin acumulate, și un vag, foarte vag, proiect. Numai scriind se produce ceva, în toate sensurile cuvîntului. Lucrul ce mă fascinează este că acest ceva este întotdeauna infinit mai bogat decît ceea ce îmi propuneam să fac."

Esențial într-o asemenea poziție, definită și exprimată de un romancier ce lucrează în domeniul prozei, mi se pare a fi faptul că ea e de natură să reducă o opoziție pe care Gérard Genette o sublinia cîndva, într-un text important din *Figuri III* [1], *La Rhétorique restreinte (Retorică restrînsă)*, în legătură cu originile și consecințele metonimiei și ale metaforei, prezentate de el ca două grupe ce ilustrează practici antinomice ale scriiturii. Îl citez: „Spiritele ar putea fi astfel clasificate în materialiste (prozaice), acestea, precum Freud, privilegiind contactul și nevăzînd în similitudine decît insipida lui reflectare, și spiritualiste (poetice), înclinate, dimpotrivă, să eludeze contactul sau să-l sublimeze în termeni de analogie". Travaliul lui Claude Simon se caracterizează într-adevăr prin faptul că la el „contactul" este într-adevăr privilegiat (și dealtfel ar fi interesant de știut ce cuvînt german traduce Genette, devreme ce se referă la Freud), dar tocmai acest simț al contactului, descris aici, după cum am văzut, ca un demers materialist al spiritului, se află în opera sa, în chip fundamental, la originea unei poetici. Știu bine că, într-un sens, este vorba despre o aplicare absolută a principiului jakobsonian al proiectării axei paradigmatice pe cea sintagmatică, sau despre acele suprapuneri metonimico-metaforice despre care Ricardou a vorbit adesea; dar ceea ce mi se pare că merită totuși

1 Éd. du Seuil.

o atenție deosebită la Claude Simon este felul în care contactul operează aici în stare pură, am putea spune, plecînd de la jocul senzațiilor-sursă și de la sistemul lor de transcriere, pentru a produce o dinamică poetică.

O voi demonstra, sprijinindu-mă pe ultima sa carte *Triptyque* și izolînd din această carte un corpus reprezentat de primele douăzeci de pagini. Precizez că aleg acest roman nu din dorința de a fi la zi, ci pentru că, citind această foarte frumoasă carte, mi-a apărut limpede că „funcționarea" travaliului scriiturii lui Claude Simon se dezvăluie aici cu o claritate surprinzătoare, în măsura în care, încă de la titlu, referirea la pictură, la un ansamblu pictural, desemnează o anumită metodă de înlănțuire a formelor prin juxtapunere, apropiere, contact, metodă ce rezumă, reproduce, restrîngîndu-l, demersul permanent al romancierului. Cu diferența, capitală, că în *Triptyque*, cel puțin așa mi se pare, dispare, în raport cu cărțile precedente, folosirea generalizată a discursului modalizant cu sistemul său de fraze lungi, cu înlănțuirile sale asociative și comparative desfășurate într-un aparat sintactic complex. Aici nu găsești nimic din toate acestea : fraze relativ scurte, desigur prinse într-o masă textuală compactă și deliberat prea puțin aerată, dar înlănțuindu-se după o pură tehnică a juxtapunerii, fracturile, rupturile textului înscriindu-se în înseși această tehnică, ceea ce, evident, trimite la un principiu de distribuție spațială a figurilor comparabil cu cel pe care îl ilustrează travaliul de colaj din pictură, sau pur și simplu repartizarea formelor și a culorilor pe o pînză. Acest lucru nu ne surprinde cînd vine din partea lui Claude Simon, dar vom constata că o anume confruntare cvasidialectică dintre exigențele juxtapunerii și cele ale înlănțuirii este, în această carte, motorul unui fenomen de autogeneză a textului, adică de declanșare neîntreruptă de mecanisme generatoare, mai caracteristice decît oricînd pentru ceea ce am încercat să numesc o *praxis* simoniană. În privința corpusului ce cuprinde primele douăzeci de pagini, mă cred autorizat să mă limitez la el din motivul că acest tip de scriitură se identifică prin procesul de reproducere, de repetiție ce o însuflețește și care permite să fie descrisă pe fragmente,

precum şi pentru că proiectul meu nu este atît să definesc *Triptyque* în calitatea sa de carte — deşi este din plin o carte — cît ca text.

În cele cîteva rînduri introductive ce situează opera, şi de care Claude Simion nu este probabil străin, putem citi următoarele : „Trei istorisiri“ (o nuntă care se termină rău, înecul unui copil, un fapt divers într-o staţiune balneară) se întreţes în această carte, uneori se suprapun, se hrănesc una din cealaltă şi, în cele din urmă, se şterg...“ În primele douăzeci de pagini reperarea celor trei istorisiri se poate face în felul următor :

— de la rîndul 1 la rîndul 16 : descrierea unei cărţi poştale (este binecunoscut rolul de mediere al cărţii poştale la Claude Simon, începînd cu *Histoire*), ce reprezintă un peisaj marin, un decor ce poate înfăţişa o staţiune balneară ;

— pagina 8 : prima descriere a cursului unui rîu ; la pagina 13, reluarea temei, completată cu evocarea a doi băieţi aplecaţi deasupra apei unui canal ;

— pagina 14 : descrierea unei scene sau a unei imagini în care se văd un bărbat şi o femeie, în picioare, rezemaţi de-un zid, într-o poziţie erotică ; se dau diferite detalii — bărbatul este îmbrăcat într-un costum negru, din care se zăreşte plastronul alb al cămăşii şi nodul unui papion negru — ce „conotează“ tabloul cu o aluzie la o nuntă posibilă.

Cele trei teme sînt deci propuse. Dar în acelaşi timp intervin o serie de teme secundare — legate de cele precedente printr-o infinită diversitate de pasarele, am putea aproape spune „bretele“ asociative — ce pot fi recenzate astfel : corpul roz al unui iepure jupuit (temă ce va reveni cu insistenţă pînă la sfîrşitul cărţii), → imagini din împrejurimile unui sat (tratate cu multă grijă în ceea ce priveşte compoziţia, în maniera unui „peisaj“ din pictură) : o livadă, un rîu, un cătun, o cascadă, o clopotniţă etc. → un hambar cu pereţii din scînduri unde se desfăşoară o scenă erotică vizualizată cu precizie → o deschizătură într-unul din pereţii hambarului, ce îţi permite să priveşti în interior dar care coincide şi cu o gaură într-un afiş reprezentînd o scenă de circ (tema circului va reveni şi ea în întreaga carte) → prezenţa

unei motociclete lîngă un aluniş de lîngă hambar →o primă imagine a celor două siluete înlănţuite şi rezemate de un zid de cărămidă, văzută printr-un triunghi produs de rupturile sau deschiderile deja evocate (revenire a temei erotice) → prezenţa unor obiecte, dar şi a unui păstrăv (o nouă temă ce revine cu insistenţă), în canalul deasupra căruia se apleacă băieţii → zboruri de fluturi deasupra albiei rîului → frînturi de peisaje → noi momente erotice (*flashes* erotice) → evocarea unei cirezi de vaci aflată pe cîmp → noi frînturi de peisaje etc.

Evident că, dacă mergem mai departe, apar alte teme, liniile de coincidenţă şi intersectările se precizează, construcţia serială se organizează, dar sînt de ajuns aceste douăzeci de pagini pentru a discerne două lucruri sigure, prin care se defineşte practica scriiturii pe care încerc s-o delimitez, sau mai curînd se definesc cele două principii ce determină această practică :

— Un principiu de echivalenţă : el face din toate temele tratate (am putea spune manipulate, fără a da acestui termen vreo nuanţă negativă) pure *materiale* prime, ce nu se supun nici unei ierarhii, considerate fiind, dimpotrivă, în perfecta lor neutralitate de elemente ce aparţin unui ansamblu ; desemnîndu-se printr-o indiferenţă sau invarianţă de funcţie, ele sînt supuse, în această calitate, aceluiaşi tratament estetic. Astfel, corpul iepurelui, obiectele din fundul canalului — cană, castron smălţuit, cerc de butoi — păstrăvul, detaliile organelor sexuale în situaţiile erotice cele mai şocante, crusta baligii de pe picioarele vacilor, vădesc acelaşi efort de descriere riguroasă, adică acelaşi sistem ce omogenizează forme şi culori.

— Un principiu de contiguitate : el apropie şi leagă aceste teme diferite în afara oricărei ordini de tip logic, sintactic sau retoric ; distribuţia lor nu se operează decît în relaţie cu ceea ce s-ar putea numi în pictură un joc de valori, sau de valenţe, dacă preferăm limbajul chimiei, sau conform echilibrului unui sistem funcţional articulat.

Acest sistem realizează, „efectuează“ în specificitatea sa acea *praxis* simoniană, cel puţin în *Triptyque*. Cum este prin definiţie plural, se înţelege că el implică, în

fiecare moment, legături și treceri, prezența unei intense rețele de coerență relațională. Coerență relațională care, neputînd avea o bază logică și nici o bază strict materială ca în pictură, nu-și poate găsi principiul decît în limbaj. Ar trebui să studiem aici îndeaproape, cu unelte lingvistice, mecanismele folosite, dealtfel cu o relativă inocență, de Claude Simon, și în special uimitorul dispozitiv polisemic care, explicit sau nonexplicit, îi subîntinde textul. Dar mă voi mărgini să dau cîteva exemple frapante, tot din aceste prime douăzeci de pagini, de *treceri* pe care el le realizează (îmi vine mai curînd să zic : pe care le execută).

Încă de la începutul cărții, trecerea de la cartea poștală la descrierea unei bucătării, unde iepurele se află pe o farfurie de faianță, se face printr-un joc de culori ; citez : „cartea poștală este așezată pe colțul unei mese de bucătărie acoperită cu o mușama cu pătrate galbene, roșii și roz" ; totul se petrece ca și cum aceste culori ar lua locul culorii verzi a palmierilor, albastrului cerului, movului unei eșarfe, culorii ocru a pămîntului sau cobaltului marin ce-au fost înfățișate pe cartea poștală ; mai departe urzeala cafenie a mușamalei, rozul trupului iepurelui, roșul capului său însîngerat au o funcție asemănătoare, culorile jucînd un rol inductor sau, mai bine zis, conductor, pentru a folosi un termen preferat de Claude Simon. În altă parte, la pagina 13, o simplă frază referitoare la scîndurile din poarta hambarului inițiază un sistem complex de legături : „Traseele paralele ale vinelor (vinele lemnului) unduiesc ca niște șuvițe de păr sau precum undele unui fluviu, îndepărtîndu-se uneori și închizîndu-se pentru a strînge un nod ca o insulă într-un vîrtej de apă sau ca un ochi". Găsim aici o temă feminină (șuvițe de păr), un efect polisemic cu rezonanță erotică (îndepărtîndu-se uneori și închizîndu-se...), tema ochiului și a observației, și mai ales o reluare a temei rîului (ape, fluviu, insulă, vîrtej) ; de fapt, trecerea la rîu se operează instantaneu în fraza următoare. Pagina 15 : evocarea păstrăvului din canal, care se ascunde într-un obiect, într-o cană veche, și imediat după, evocarea unei scene erotice precedată de această frază (este vorba des-

pre păstrăv) : „Cînd dădea să dispară, băieții au văzut strălucirea pîntecului luminos", urmată de altă frază, cu dublă intrare, dacă pot spune astfel : „Unul dintre băieți îi șoptește celuilalt să nu miște căci va ieși curînd" (e vorba tot de păstrăv). Dealtfel, ar fi interesant de notat că tematica erotică atît de insistentă a lui Claude Simon se potrivește parcă prin chiar natura ei cu acest gen de operații, polisemia fiind aici forma modernă a ceea ce era numit altădată echivoc, iar jocul pe sensurile duble, masca unei permanente practici de dezvăluire-exhibiție asigurată, cu o anume delectare și bucurie, în posibilul limbajului. Este inutil să mai dăm și alte exemple : exuberanța vegetală a mușchiului (pagina 16), fluturele ce se așază pe o inflorescență, trimițînd la papionul negru al bărbatului în smoking (paginile 18-19). Se știe că buclele, semnele și releurile de acest gen abundă în cărțile lui Claude Simon.

Dar important în *Triptyque*, pentru a reveni la subiectul nostru inițial, este faptul că toate acestea ating o formă limită, nu în ceea ce privește sistematizarea (căci cartea este de fapt foarte străină de orice sistem, deși am pronunțat de mai multe ori acest cuvînt), ci în ceea ce privește continuitatea cvasiperfectă a procesului ce subîntinde acest tip de travaliu. Căci textul dă o impresie de *aplat* frapantă : el este pus în fața noastră efectiv în plan, în desfășurarea omogenă, calmă, sigură, plină, a momentelor sale descriptive. Nici un fel de profunzime nu-l străpunge, nu-l perturbă. Nici acea „profunzime" denunțată mai demult de Robbe-Grillet, dar — lucru și mai ciudat — nici chiar profunzimea temporală (perspectiva temporală) care juca un rol atît de important în atîtea alte cărți ale romancierului. Și totuși, profunzimea memoriei este aici prezentă pretutindeni, pentru că materia memorială este înscrisă în fiecare senzație, intervenind ca suport, într-o iradiere de forme și de culori, al fiecărui element al lanțului textual.

Într-un cuvînt, lucrurile se petrec astfel : opera este construită exact ca un tablou, ca o operă pictată, dar, lucru ce nu s-a întîmplat niciodată cu vreun tablou, sau cu vreo operă pictată, ea ocupă un spațiu nedelimitat, care se desfășoară la infinit, conform unei involuții in-

finite (fapt materializat în chip foarte evident prin absența spațiilor albe și a alineatelor), este obiectul unei extensii ce nu poate fi decît cea a paginii, a textului. Da, e un tablou care se dezvoltă, durează, se schimbă, se transformă și totodată transformă lumea. Și tocmai de aceea cartea este fascinantă. Și aceasta fără amăgiri, fără vise, fără drame, fără mituri, fără gîndire, fără discurs, fără teorie. Prin simplul exercițiu obstinat al unei *praxis* de scriitor și de artist.

1975

Portretul lui Michel Butor ca tînăr artist

Romanul duce către orice cu condiția ca să iasă din orice. Iată ce ne învață opera lui Michel Butor. Da, către orice : către poezie, critică, pictură, muzică, operă. La capătul aventurii, vom găsi poate acea carte totală la care visa Mallarmé, acea carte de mîine, cartea viitoare despre care ne vorbește Jean Roudaut. Nu e mai puțin adevărat că totul a început prin roman. Și în chipul cel mai solid. Astăzi îi veți uimi desigur pe tinerii cititori ai lui Butor dacă le veți spune că *La Modification* este una dintre cărțile care, prin anii cincizeci, au contribuit la distrugerea romanului și la refacerea lui, la a-l face „nou", adică permeabil pentru îndoială, ambiguitate, bănuială, și nerăbdător să ia forme noi. Cartea le pare clasică, avînd acel echilibru, acea autoritate și fecunditate care fac ca o operă să devină materie de analiză în clasă. Este primită, admisă, iubită, studiată, discutată cu grijă. Este una dintre „capodoperele" artizanatului romanesc modern. Marchează o dată importantă a istoriei literaturii contemporane : 1957.

Or, pentru a-l descoperi pe acest adevărat revoluționar al romanului, trebuie, poate, să privim spre Michel

Butor de dinaintea acestei date. Desigur că, în 1954, *Passage de Milan* nu era cu adevărat revoluționar : ideea de a scrie „viața simultană“ a unui imobil parizian și a celor ce locuiesc în el, din răstimpul unei seri și-al unei nopții, permitea povestirii să se organizeze pe secțiuni și pe nivele fără s-o elibereze de un realism unanimist în fond de un tip destul de tradițional. Dar *L'Emploi du temps* (1956) aducea ceva nou. Această operă excepțională, construită, elaborată și scrisă cu cea mai mare rigoare, integra o cultură romanescă izvorîtă din Proust, Joyce, Faulkner, Dostoievski, Balzac, Jules Verne, aportul unei meditații asupra artei romanului care se reflecta în aceeași epocă în eseurile critice ale scriitorului (cele ce aveau să fie grupate în *Répertoire*). Era vorba de ciudata cunoaștere a unui oraș englez de către un modest funcționar comercial venit să facă aici un stagiu — și, prin Jacques Revel, Butor descoperea în Bleston orașul Manchester unde el fusese profesor, după cum Sartre descoperise, prin Roquentin, orașul Le Havre-Bouville unde și el fusese profesor — dar această confruntare dintre un om de rînd și un oraș necunoscut permitea o formă de narațiune puternic exploratoare și creatoare, în care spațiul și timpul jucau, ca și simbolul și mitul, un rol privilegiat. *L'Emploi du temps* avea totodată și un iz de roman polițist alegoric, perceptibil cu trei ani înainte în *Les Gommes* de Robbe-Grillet, atît de revelator pentru această căutare labirintică și pentru această cercetare a semnului ce caracterizează romanul modern. Carte „deschisă“ prin excelență, dar și carte minuțioasă în care Butor făcea dovada calităților sale uimitoare de descriptor, *La Modification* avea să confirme în chip strălucit acel simț al descrierii duse pînă într-acolo încît Michel Leiris, pe drept cuvînt, vorbește de „un realism mitologic“, dar atribuindu-i un cadru mai strîmt : cel al unei călătorii de douăzeci și două de ore în trenul Paris—Roma, ceea ce îi întărea și limita în același timp efectele.

Din acel moment, Michel Butor se afla în fața unei probleme. Știuse să apere și să ilustreze o artă romanescă nouă, dar o dusese atît de repede pînă la o anumită formă de perfecțiune, încît „reînnoirea“, ce părea a fi însuși principiul esteticii sale, putea să i se pară, de

aici încolo, interzisă. Romanul *Degrés* (1960) corespunde acestei perioade. Este o carte ambițioasă ce reia, în anumite privințe, primele sale tentative — simultaneismul și unanimismul nu sînt absente din această evocare a unui liceu, cu multiplele sale clase, cu profesorii, cu elevii săi — dar care, arhitecturînd prea metodic complexitatea realului, sfîrșește prin a estompa sau a elimina „magia“ virtuală. Butor, din fericire, găsește în lecturile sale aprofundate un mijloc de a-și depăși experiența în domeniul romanului. Recitindu-i pe „clasici“ și pe „moderni“, el descoperă în operele lor forme rezistente și, totodată, noi : o spune în studiile sale din *Répertoire II*. Recitindu-l pe Baudelaire, regăsește — în *Histoire extraordinaire* — profunda coerență a unui limbaj poetic. Din acel moment, artei sale romanești i se substituie o artă poetică ce va ajunge la o foarte savantă și foarte modernă combinare de forme. Ceea ce nu înseamnă o renegare a romanului. Totul se petrece, mai curînd, ca și cum acesta s-ar reduce provizoriu, pentru o perioadă de studiu și de cercetare, la elementele lui constitutive : imagini, cuvinte, decoruri, mișcări, semne, smulse dintr-o continuitate factice și recompuse în spațiul pur al paginii albe.

Este perioada ce se deschide prin *Mobile* (1962), ce se vrea o „reprezentare“ a Statelor Unite, stat după stat, și unde o nouă tehnică a scriiturii, inspirată din resursele tipografiei, pare a reclama o nouă tehnică a literaturii. Mulți nu sînt de acord cu cărțile lui Butor, acuzîndu-l că se dedă unor jocuri sterile și gratuite și că impune publicului exerciții artificioase, mortale pentru literatură. Dar el perseverează pe calea aleasă și în *Description de San Marco* și *6 810 000 litres d'eau par seconde*. Sînt cărți ce, pe lîngă obstinația pe care o manifestă în cercetarea formală, au în comun și faptul că amîndouă celebrează, prin descrierea polifonică, *locuri* privilegiate, bazilica din Veneția sau căderile de apă de la Niagara. Ne amintim că *geniul locului* l-a obsedat întotdeauna pe Michel Butor : acesta era dealtminteri și titlul uneia dintre

primele sale cărți, în care, încă din 1958, reunise pagini admirabile despre țările și orașele pe care le străbătuse și unde fusese profesor — Istanbul, Salonic, Delfi, Egipt. Și cum nu uităm nici Blestonul din *L'Emploi du temps*, și nici Roma din *La Modification*, începem să ne dăm seama de continuitatea unei opere care, sub diversitatea formelor și-a aparențelor, ne oferă aceste cîteva locuri precum etajele, haltele, „stațiile" unui itinerar răbdător și bine condus. Vedem, așadar, că Butor, oricît de artist s-ar voi, este constant prezent în acea lume reală care este a sa, în „geografia" planetei care este a sa : un recent poem, *Dans les flammes* (sau *Chanson du moine à Madame Nhu*) — *În flăcări* (sau *Cîntecul călugărului către doamna Nhu*), arată că astfel se poate ajunge la cunoașterea cea mai profundă a dramelor timpului nostru.

Dar e adevărat că toate acestea se înscriu în cadrul unei căutări ce acordă un loc din ce în ce mai mare invenției formale. În această privință s-a spus pe bună dreptate că sensibilitatea lui Michel Butor se acordă cu „viziunea romanescă și estetică despre lume a celor ce s-au născut în 1926, cu cîteva decenii după Schrödinger, Einstein, Picasso, Mondrian, Alban Berg, Joyce, Bachelard". Putem să-i reproșăm acest lucru ? Compunînd *Réseau aérien*, Butor s-a inspirat din tehnica radiofonică. Punînd la punct, împreună cu Henry Pousseur, minuțioasele variante din *Votre Faust*, el s-a lăsat influențat de operă și de spectacol. În recentele *Illustrations* (1964), a arătat cum poate poezia să sublinieze imaginea, desenul, pictura. În toate, a regăsit arta „mobilului", și poate că, în definitiv, această mobilitate este semnul distinctiv al unui spirit veșnic atent la toate metamorfozele scriiturii. Michel Butor este un romancier pentru că e un poet, este un poet pentru că e un critic, este un critic pentru că e un *cititor*. Nimeni n-a îmbinat mai bine decît el cultura și avangarda, experiența și invenția.

1975

Vise construite de Michel Butor

A povesti vise nu-i un lucru nou. Tradiția există, diversă, plurală, de la Nerval la Leiris, de la Freud la suprarealiști. Nouă în *Matière de rêves* (*Materie de vise*) este textura, țesătura povestirii, care devine, într-adevăr, o *materie*. Cuvînt ce te face cu adevărat să visezi. Căci o materie este ceva ce se prelucrează (și în primul rînd în chip „material", desigur !), ceva pe care se imprimă un efort de transformare, ceva ce se modelează precum o argilă, se tratează precum o culoare, se taie precum o țesătură. Și mai ales, *se scrie*.

E tocmai ceea ce se petrece în această carte. Visul se scrie... Cinci vise se scriu. Pentru că Butor le dedică „psihanaliștilor, printre alții", psihanaliștilor care trebuie să decidă dacă există în ele „materie" pentru o investigație serioasă. În ceea ce mă privește, aș spune că dacă visătorul Michel Butor visează atît de mult, dacă visele lui se disting prin această proliferare creatoare, prin precizia insistentă a motivelor, prin recurența ordonată a temelor, înseamnă că există în capacitatea sa onirică ceva „prea frumos ca să fie adevărat". Dar, cum textul de pe coperta cărții arată că ni se oferă „nu notele din clipa trezirii, ci forma povestirii de vis lucrată în vederea exploatării a noi zăcăminte", putem reveni, în liniște, la ideea de efort asupra unei forme, de travaliu asupra unei materii. Și acum totul se clarifică. Visul se construiește aproape întotdeauna pe un dat real de viață : o hoinăreală pe o plajă americană după o conferință și un cocteil, niște formalități pe un aerodrom din Praga, mutarea dintr-o locuință, cu automobil, nevastă, copii. Este adevărat că Michel Butor, cu Marie-Jo, soția sa, și cu cele patru fete ale sale, are o existență foarte plină, agitată, mobilă, foarte desfășurată în spațiu și în timp. Este astfel firesc ca un anume număr de greutăți, de probleme, de incidente să iasă la suprafață, producînd aici unde concentrice de fantasme, miraje, obsesii. Toate acestea sînt bine orchestrate, compuse, încadrate, extrase, de către un nara-

tor care știe ce înseamnă a descrie — la prezentul indicativ al Noului Roman. Dar construcția, cu tot ceea ce presupune ca „distribuție“ în imaginar, intervine atunci cînd la „natura“ visului se adaugă „cultura“ celui ce visează, plină de prelungiri și de ramificații insolite. Manifestarea cea mai vizibilă este prezența insistentă — și parcă voită, jucată — în visele lui Butor, a unor eroine din literatură : Atala, Esmeralda, Mathilde de la Mole, Delphine, Éléonore.. Ele sînt aici, se inserează în viață, intră prin efracțiune în vis, participă la dragoste. Într-un sens, este un fel destul de ciudat de a sublima și de a voala lucrurile, de a le înfășura în literatură, în orice caz. Un observator atent ar vedea totuși că, dincolo de acest balet oniric de referințe culturale, rătăcesc imagini infinit mai tulburătoare și mai ciudate : imagini de singurătate totală, de închidere, de goliciune, naștere, răniri, sînge, de murdărie, în care urcă la suprafață toate acele *impedimenta* ale visului (încurcături, blocaje, opresiuni, neîndemînare, situații ridicole) și de unde se scurg umori și puroaie. Dar Butor recurge neîndoielnic la pudoare, cenzură și umor pentru a scurtcircuita anumite evocări. Abia dacă lasă să transpară ici-colo acel adevăr lacanian care afirmă că, pentru inconștient, nu există diferență între sexe. Cititorului îi revine, dacă dorește, să pătrundă și mai în adînc, spre a ajunge la straturile profunde și obscure ale acestor visuri, ale acestor zăcăminte.

Visul lui Butor este și o călătorie. O dovedesc îndeajuns numeroasele aluzii la orașe, ținuturi, „locuri“, și anume la acele locuri-ale-schimbării care sînt aerodromurile. Iar indicațiile recurente de tipul : „La frontiera somnului, amintirile mele din Salonic“, sau din Berlin, sau din Cairo, sau din Chicago, subliniază că Butor, mare călător, visează la scara lumii întregi. Dar călătoria se desfășoară și prin limbaj, printr-un anume mod de a-l acumula (aproape fără spații albe, aproape fără oprire, recurgînd doar la cîteva rînduri de puncte de suspensie ici, colo), de a-l *construi* prin sedimentare, pentru a-l interpune între galeriile nopții și, ziua, pentru a face din el o rețea de drumuri, de poduri, de „treceri“. Acest limbaj multiplu, iradiat, ce înaintează și explorează plin de răbdare, ne duce cu gîndul la „limbajul în stare de vis“

de care vorbește Gérard Genette și care nu e altceva decît „starea poetică a limbajului". Este, evident, un text ce lucrează.

1975

Nathalie Sarraute și Dostoievski

În anii ce-au urmat îndată după Eliberare, reflecția asupra operei lui Dostoievski se află indiscutabil la originea unui nou avînt al reflecției asupra romanului, mai ales în zonele intelectuale influențate de existențialism. În celebrul său articol *M. François Mauriac et la Liberté (Dl. François Mauriac și Libertatea)*, Sartre îl propusese pe Dostoievski drept exemplu de romancier ce lucrează cu *semne* : „Romanul nu oferă lucrurile, ci semnele lor. Dar cum să creezi o lume care să stea în picioare, numai cu aceste semne, cuvintele, ce *arată* în gol ? Cum se face că Stavroghin trăiește ? Ne-am înșela dacă am crede că trăiește prin imaginația mea : cuvintele zămislesc imagini atunci cînd visăm la ele, dar atunci cînd citesc, nu visez, ci descifrez. Nu, eu nu-l imaginez pe Stavroghin, eu îl aștept, îi aștept actele, aștept sfîrșitul aventurii sale". Camus se referea fără încetare la modul de a compune și la scriitura lui Dostoievski, fapt ce se vădește în *La Chute* [1].

Așa stînd lucrurile, nu trebuie să ne mirăm că Nathalie Sarraute a publicat, în *Les Temps modernes* din octombrie 1947, eseul *De Dostoievski à Kafka (De la Dostoievski la Kafka)*, reluat în 1956 în *L'Ère du soupçon*. Este un text capital, pe care aș vrea să încerc să-l citesc la un dublu nivel : cel al unei problematici generale a romanului modern și cel al căutării specifice lui Nathalie Sarraute (a cărei origine rusă o amintim în treacăt). Va fi vorba, adeseori, de o lectură în sensul propriu al cuvîntului : într-adevăr, numeroase pasaje din acest eseu, foarte vii și dramatizate, merită să fie *citite*.

---

1 Comunicare la colocviul „Dostoievski" (Nisa, 1974).

Punct de plecare critic

El se află în opoziția, falsă după Nathalie Sarraute, dar tenace, dintre romanul psihologic și romanul de „situație". Opoziție ce capătă astăzi sensul unei deplasări. Nathalie Sarraute o subliniază, sprijinindu-se pe un text de Roger Grenier, pe care îl citează : „Spiritul epocii noastre merge în sensul lui Kafka... Nici chiar în U.R.S.S. nu mai poți vedea apărînd în fața curții cu juri personaje dostoievskiene". Această deplasare este interpretată global ca rezultatul sau efectul a ceea ce Nathalie Sarraute numește „criza psihologicului". Ea o explică prin influența lui Proust, prin intervenția „monologului interior" în căutarea romanescă și prin progresele psihanalizei. Toate acestea au făcut ca introspecția clasică să fie ineficace și ca un anumit tip de analiză psihologică să devină ireversibil caducă. Totodată, omul modern, marcat, după Claude-Edmonde Magny, de triplul determinism al foamei, al sexualității și al clasei sociale (Pavlov, Freud și Marx), corespunde mult mai mult omului lui Kafka decît omului lui Dostoievski. La acestea se adaugă, la nivelul expresiei, apariția unor noi baze de căutare : dezvoltarea cinematografului, efectele romanului american, reîntoarcerea la formă. „Căi mai accesibile și mai promițătoare păreau că se deschid din toate părțile. Datorită cinematografului, artă plină de făgăduințe, romanul, care în urma atîtor eforturi infructuoase își regăsise o juvenilă și emoționantă modestie, a putut să profite de tehnici foarte noi. Sănătoasa simplitate a tînărului roman american, vigoarea sa puțin cam aspră ar putea da, prin mijlocirea unei contagiuni binefăcătoare, puțină vitalitate și sevă romanului nostru, slăbit de abuzul de analiză și amenințat de o secătuire senilă. Obiectul literar ar putea regăsi contururile pline, aspectul finit, neted și tare, al frumoaselor opere clasice". Nathalie Sarraute propune un fel de exemplu-sinteză : *Străinul*, de Camus (despre care vom spune în treacăt că este mereu luat, în această perioadă, ca punct de referință critică — ori de cîte ori este vorba de a pune în termeni noi problema transfor-

mării formelor romanești —, de Sartre ca și de Blanchot, de Barthes ca și de Robbe-Grillet).

Răsturnarea dialectică

Nathalie Sarraute, operînd o adevărată răsturnare dialectică a termenilor analizei sale, reduce opoziția pe care o propusese. Ea scrie, în legătură cu Kafka, următoarele : „Totuși nimic nu-i mai arbitrar decît să-l opui, așa cum se face adeseori astăzi, aceluia care a fost, dacă nu maestrul său, cel puțin precursorul său, după cum a fost — fie că ei o știu sau nu — precursorul aproape al tuturor scriitorilor europeni din timpul nostru. Pe pămînturile nesfîrșite descoperite de Dostoievski, Kafka a trasat un drum, un singur drum îngust și lung, pe care a mers într-o singură direcție, ajungînd pînă la capăt". Aici se află axa demonstrației lui Nathalie Sarraute : în această idee că, departe de a-l contrazice pe Dostoievski, Kafka n-a făcut decît să-și asume pe deplin una dintre „descoperirile" acestuia, și să urmeze pînă la capăt una din căile deschise de el. Dar care cale anume ? Răspunsul este foarte clar : este vorba de căutarea descriptivă a acelor *mișcări subterane* care, pentru Nathalie Sarraute, se află la originea oricărei vieți psihologice, alcătuindu-i materia subtilă și definind comportamentul omului în ansamblul relațiilor ce-l unesc cu lumea *celorlalți*, resimțită ca aspră, rezistentă, opacă, ostilă. Pentru a o demonstra, ea se sprijină pe o scenă, pe care o joacă, o mimează chiar, pentru cititor : „În chilia venerabilului stareț Zosima, în prezența unei numeroase asistențe, bătrînul Karamazov intră în scenă și se prezintă : «Aveți în fața voastră un bufon, un bufon, într-adevăr. Așa mă recomand... e un vechi obicei, vai !»" ; se răsucește, se strîmbă, un fel de dans epileptic îi dizlocă toate mișcările, se exhibează în atitudini grotești, descrie cu o feroce și acră luciditate cum s-a pus în situații umilitoare, folosește, vorbind, diminutive umile și totodată agresive, acele expresii dulcege și totodată corosive îndrăgite de

atîtea personaje ale lui Dostoievski, minte cu nerușinare și, prins în flagrant delict, își recapătă pe dată cumpătul... Nu-l poți lua niciodată pe nepregătite, căci se cunoaște pe sine : „Închipuiți-vă, știam că așa va fi, și chiar, știți, am presimțit de îndată ce-am început să vorbesc, ba chiar am presimțit (căci are ciudate premoniții) că veți fi primul care mi-o veți spune", se coboară și mai mult, ca și cum ar ști că, odată cu el, îi coboară și-i dezonorează și pe ceilalți, ricanează, face mărturisiri : „Pe dată, chiar în clipa aceea, în timp ce povesteam, am inventat totul... am făcut-o pentru ca lucrurile să fie mai interesante", căci, asemenea unui bolnav ce-i mereu preocupat să descopere în el simptomele bolii de care suferă, cu privirea îndreptată doar spre sine, el se scrutează și se pîndește : face toate astea ca să-i îmbuneze, să-i împace, să-i dezarmeze pe ceilalți : „mă strîmb ca să fiu mai amabil, și, dealtfel, uneori nu știu nici eu singur de ce-o fac". Pe cînd se învîrtește în jurul său, seamănă cu acei clovni care, în timp ce fac piruete, își scot pe rînd, unul după altul, toate veșmintele : „Dealtfel, poate că în mine există și un duh rău", și se tîrăște din nou... Evocarea se termină cu bufoneriile și gesturile exagerate făcute de bătrînul Karamazov în fața starețului ce s-a apropiat de el : „Sare, face încă o piruetă în jurul lui, aruncînd de pe el un nou costum de Arlechin : «Credeți că mint mereu astfel și că o fac mereu pe bufonul ? Aflați că am jucat această comedie cu tot dinadinsul, pentru a vă pune la încercare. Vă încercam... Există oare loc pentru umilința mea lîngă orgoliul dumneavoastră ?»"

Este un text uluitor. Nathalie Sarraute spune că ieșim din el ca dintr-un vîrtej, și vedem dealtfel cît de intens a redat ea mișcarea rotitoare și corpusculară a atitudinilor personajului descris. „Contorsiuni ciudate", spune ea, ce-l făceau pe Paul Léautaud să vorbească de „alienatul Dostoievski", dar care sînt, în realitate, subtile și ultrasensibile manifestări ale unei psihologii în act, înscrisă într-o gestică : „Toate acele salturi dezordonate, toate acele grimase, de o precizie riguroasă, fără complezență sau cochetărie, traduc în afară, precum acul galvanometrului ce indică, amplificîndu-le, cele mai mici variații de curent, mișcările subtile, de-abia perceptibile, fugi-

tive, contradictorii, evanescente, oscilațiile slabe, apelurile timide și retragerile schițate, umbre ce alunecă ușor și al căror joc neîntrerupt alcătuiește trama invizibilă a tuturor raporturilor umane și însăși substanța vieții noastre“. În însuși detaliul vocabularului de care uzează Nathalie Sarraute am recunoscut (deși stilul evocării sale ne poate duce cu gîndul la *vortex*-ul gidian, de exemplu, sau la multitudinea vocilor și a conștiințelor într-un spațiu scenic, conform teoriei lui Bahtin) acele *tropisme* ce joacă un rol atît de mare în propria sa căutare romanescă și a căror definiție, dată în eseul *Conversation et Sous-conversation* (*Conversație și subconversație*), nu este poate inutil s-o amintim: „O forfotă uriașă de senzații, imagini, sentimente, amintiri, impulsuri, de mici acte larvare pe care nu le exprimă nici un limbaj exterior, ce se îngrămădesc la porțile conștiinței, se unesc în grupuri compacte și țîșnesc dintr-o dată, se desfac curînd, se combină altminteri și reapar sub o formă nouă, în timp ce continuă să se desfășoare în noi, asemenea panglicii ce iese foșnind prin fanta unui telescriptor, valul neîntrerupt al cuvintelor“.

Trebuie să remarcăm, dealtfel, că Nathalie Sarraute, confruntînd procedeele lui Dostoievski cu eficacitatea operatorie și radiografică parcă a *tropismelor*, le califică drept „primitive“, dar insistă tocmai pe faptul că ea este foarte sensibilă la spontaneitatea lor, la naivitatea lor chiar, la forța lor romanescă și poetică nativă, pe scurt, la puterea lor de invenție: „Dar, servindu-se de tehnicile noastre, poate că mai mult ar fi pierdut decît ar fi cîștigat. Ele l-ar fi făcut să încline spre mai mult realism și spre o mai mare minuție, dar și-ar fi pierdut originalitatea și îndrăzneala ingenuă a liniei și ceva din puterea sa poetică de evocare și din forța tragică“.

Amplificare și delimitare

Nathalie Sarraute ajunge astfel să-și extindă rezultatele analizei la întreaga operă a lui Dostoievski, scoțînd în evidență, în special, rolul, după ea primordial, al mișcărilor pulsionale, al elanurilor, al „salturilor furișe“, al

apropierilor-provocări din *Amintiri din subterană* sau din *Eternul soț* : „Aceste mișcări se regăsesc cu diferite grade de intensitate și în nesfîrșite variante, la toate personajele lui Dostoievski : la eroul din *Amintiri din subterană*, la Hipolit sau Lebediev, la Grușenka sau Rogojin, și, mai ales, încă și mai precise, mai complicate, mai delicate și mai ample decît oriunde, în *Eternul soț*". Urmează o descriere, din nou uluitoare prin viața și ritmul ei, a acestor „pase savante" : „Sîcîie, ațîță, atacă, se tîrăște și pîndește, fuge cînd îl cauți, se așază cînd îl gonești, încearcă să înduioșeze și pe dată mușcă, plînge și își arată dragostea, se devotează, se sacrifică și, după cîteva clipe, cu briciul în mînă, încearcă să omoare..." Căutînd un termen potrivit pentru a descrie acest gen de relație, agresivă, mobilă și învăluitoare totodată, Nathalie Sarraute propune cuvîntul *contact* (pe care îl împrumută de fapt de la Katherine Mansfield : „This terrible desire to establish contact", dar care ar putea fi încărcat cu un sens mai complex, mai ales dacă ne gîndim la înțelesul pe care i-l dă Freud) : „Este acea nevoie continuă și aproape maniacală de contact, acea nevoie de o imposibilă îmbrățișare aducătoare de liniște, nevoie care le absoarbe pe toate aceste personaje precum un vîrtej, incitîndu-le clipă de clipă să încerce, prin orice mijloc, să-și croiască un drum pînă la celălalt, să pătrundă în el cît mai adînc, să-l constrîngă să-și piardă neliniștitoarea, insuportabila opacitate, împingîndu-le să se deschidă la rîndul lor, să-i dezvăluie celuilalt cele mai secrete cute lăuntrice". Toate acestea în scopul „de a restabili contactul, de a-și relua stăpînirea asupra celuilalt". Este o atitudine care, putînd să se amplifice pînă la delir, pînă la nebunie, pînă la asasinat și crimă, formează, după Nathalie Sarraute, „fondul comun" al tuturor comportamentelor dostoievskiene. La limită, ea vede aici expresia unei adînci necesități a poporului, a „pămîntului" rus : „Această nevoie continuă de a stabili un contact — trăsătură de caracter primordială a poporului rus, de care opera lui Dostoievski este atît de puternic legată prin toate rădăcinile sale — a făcut din pămîntul rus pămîntul ales, adevăratul pămînt negru al psihologiei".

Aici se operează întoarcerea la Kafka pe care acest tip de reflecție o lasă să se întrevadă. Kafka, pentru Nathalie Sarraute, reprezintă, în primul rînd, această aptitudine pentru contact, pentru mobilitatea febrilă și neliniștită în raporturile cu lucrurile și cu oamenii. Ea evocă „minuțioasele și subtilele analize la care, de îndată ce se stabilește între ele cel mai slab contact, se dedau, cu o luciditate pasionată, personajele lui Kafka : acele disecții savante ale conduitei și sentimentelor lui K. față de Frieda, făcute cu cel mai fin scalpel, pe rînd, de hotelieră, apoi de Frieda, apoi de K. însuși, și care pun în evidență jocul complicat al unor delicate mecanisme, o puzderie scînteietoare de intenții, impulsuri, calcule, impresii, de presentimente multiple și adeseori contradictorii“. Ne aflăm în prezența unei lecturi dostoievskiene a lui Kafka. Dar, de asemenea, în prezența unei lecturi kafkiene a lui Dostoievski. Constatăm aceasta din felul în care Nathalie Sarraute scoate la iveală, în *Amintiri din subterană,* de exemplu, detaliile prin care eroul devine treptat conștient de comportamentul său, pe care-l consideră asemenea celui al unei insecte : lîngă ofițerul Zverkov, el nu-i altceva decît o „insectă ciudată“, și se simte, în timp ce încearcă să se amestece în mulțime, „strecurîndu-se în chipul cel mai odios printre trecători“, „asemenea unei insecte“, nu-i, în mijlocul lor, decît o „muscă“, o „muscă abjectă“. E o figură extremă, în care se îmbină trăsăturile kafkiene cu cele dostoievskiene. Lucrurile se petrec ca și cum, în opera celor doi romancieri, totul ar țîșni dintr-un același univers al neliniștii și al amenințării, conjurat de gesturi, de atitudini de apărare, de apropiere, de retragere, de *contact,* ce se ramifică într-o rețea de mișcări subtile și derizorii care nu reușesc să-l scape pe om de forțele ce-l zdrobesc : „Toate aceste tentacule infime care, în fiecare clipă, se întind spre partenerul din apropiere, se lipesc de el, se desprind, se înalță, se destind, se întîlnesc, se reînnoadă, asemenea unor organe devenite inutile, se atrofiază și dispar ; mișcările subtile și precise, apropierile savante și retragerile simulate nu mai sînt decît mișcările dezordonate și oarbe, tresăririle monotone ale animalului prins într-o cursă ; acea maleabilitate, acea sugestibilitate care

era o mîngîiere furișă și avidă au devenit o docilitate a lucrului inert, o pasivitate disperată în fața «unui destin inevitabil»".

Înțelegem în cele din urmă că Nathalie Sarraute vede în acest teribil ritual, în acest tragic balet, atitudini, gesturi și forme pe care crede că le descoperă atît la Dostoievski cît și la Kafka, o expresie a tragicului fundamental al timpului nostru. Și nu dintr-o simplă întîmplare acest text din 1947 se încheie cu o evocare a lumii concentraționare și a universului opresiunii hitleriste, date ca „inscripție" supremă — dincolo de travaliul de dezvăluire a literaturii — a angoasei și a neantului amețitor resimțite de oamenii de astăzi : „Aici, dincolo de aceste limite extreme unde Kafka nu i-a urmat, dar unde a avut curajul supraoman de a-i preceda, orice sentiment dispare, chiar și disprețul și ura, și nu mai rămîne decît o uriașă stupoare vidă, un ne-înțeles definitiv și total".

1974

Vechiul și noul Beckett : despre „Watt" [1]

La începutul cărții se află o bancă. Precum la începutul cărții *Bouvard și Pécuchet*. Iar personajele care se așază pe ea nu spun lucruri mult mai consistente decît cei doi eroi ai lui Flaubert. Ele se numesc Hackett, Goff, Tetty și, ciudat, Nixon. Flecăresc despre toate și despre nimic, „ca irlandezii", în maniera unor *dubliners*. Atenția le este deodată atrasă de un personaj numit Watt, care coboară dintr-un tramvai. Și iată intrarea lui Watt în roman : „Tetty se întrebă dacă era bărbat sau femeie. Domnul Hackett se întreabă dacă nu era cumva un pachet, vreun covor, de exemplu, sau vreun val de pînză gudronată înfășurat în hîrtie brună și legat la mij-

1 Éd. de Minuit.

loc cu sfoară..." După siluetă, ceva mai departe, se precizează şi fizionomia: „Watt observase cîţiva oameni ce surîdeau şi credea că ştie şi el s-o facă. Şi e adevărat că surîsul lui Watt, cînd surîdea, semăna mai mult cu un surîs decît cu o gură în formă de inimă, de exemplu, sau în formă de tîrtiţă de găină. Dar surîsul lui Watt avea în el ceva incomplet, îi lipsea ceva, şi cei ce-l vedeau pentru prima oară, şi cei mai mulţi dintre cei ce-l vedeau îl vedeau pentru prima oară, aveau adeseori îndoieli asupra expresiei sale. Multora li se părea că doar îşi suge dinţii".

Iată ciudata figură ce se află în centrul romanului lui Samuel Beckett. *Watt* a fost compus după *Murphy* şi înainte de *Molloy*, între 1938 şi 1947 — în perioada cînd Beckett îşi inventează limbajul de romancier. Scris direct în englezeşte, el ne este prezentat astăzi în traducerea lui Ludovic şi Agnès Janvier, definitivată în colaborare cu autorul. Neterminat, căutîndu-şi forma definitivă în ultimele pagini, el apare totuşi ca o operă puternică, viguroasă, ferm organizată şi foarte revelatoare pentru universul lui Beckett. Este inutil să-i discutăm titlul. *Watt* este poate *What?* Cine? Ce? Nimeni. Şi Knott, insesizabilul său partener, este poate *Not, Nothing*: Nimic. Un lucru este însă sigur: odată coborît din tramvai, Watt se duce la gară şi se urcă în tren ca să meargă la Knott. Şi aici începe totul. Căci casa lui Knott, unde Watt se angajează servitor, este locul privilegiat al absenţei sensului şi al nonsemnificaţiei. Proprietarul este invizibil şi întîlnirea cu el are în ea ceva fundamental *improbabil*. „Asta nu înseamnă că trebuie să tragem concluzia că Watt nu-l vedea niciodată pe domnul Knott în acea vreme, căci neîndoielnic îl vedea. Îl vedea din cînd în cînd, la parter, cînd îşi părăsea locuinţa de la primul etaj ca să meargă în grădină şi, de asemenea, cînd părăsea grădina ca să urce la locuinţa sa, şi-l mai vedea chiar şi în grădină. Dar aceste rare apariţii ale domnului Knott, şi ciudatul efect pe care ele îl aveau asupra lui Watt, vor fi descrise în chip mai amplu, dacă va vrea Domnul, cu alt prilej." Asta e tot. În rest, faptele cele mai banale, mai neutre, mai derizorii, ale vieţii cotidiene. Se întîmplă cîte ceva. Dar ce? Lucruri atît de sărace, atît de gratuite, încît e greu de răspuns.

Şi totuşi Watt se instalează în acest univers şi sfîrşeşte prin a-şi face aici bîrlogul, împreună cu Erskine, celălalt servitor. Casa lui Knott devine, pentru el, treptat, un refugiu : ea este *locul* absurdităţii prin excelenţă, dar al unei absurdităţi liniştitoare în măsura în care este bine ordonată. Se duce, vine, lucrează, nu lucrează, priveşte în jurul lui, îşi pune tot felul de întrebări, într-un stil ce seamănă în acelaşi timp cu cel al lui Sterne, Swift şi Joyce. Cineva sună la uşă ? Sînt cei doi Gall, tatăl şi fiul, acordorii de pian : ei se duc pînă la sala de muzică şi săvîrşesc o serie de gesturi ce-şi pierd treptat sensul şi realitatea. Iată o oală. Dar ce este o oală ? „Căci nu era o oală, cu cît o vedea mai mult, cu cît se gîndea mai mult la ea, cu atît devenea mai sigur că nu era o oală, dar deloc. Semăna cu o oală, era aproape o oală, dar nu era o oală pe care s-o poţi numi oală, oală şi nimic altceva, şi să te linişteşti". Şi totuşi în această oală se prepară ciudata şi întăritoarea mixtură ce i se dă lui Knott în fiecare zi, la oră fixă, şi care alcătuieşte unicul său fel de mîncare. Dacă n-o termină, mixtura este dată cîinilor. Şi în fiecare zi, cu foarte mare regularitate, apare un cîine care goleşte strachina. Este un mister cu adevărat de neînţeles şi asupra căruia mintea lui Watt face tot felul de presupuneri. Se lansează în tot felul de calcule ale probabilităţilor şi în nenumărate ipoteze, ce-l fac să exploreze întregul cîmp al posibilului, după o logică care purcede de la Rabelais sau de la Lewis Carroll. Ajunge, şi lucrul e destul de emoţionant, să reducă totul (raporturile posibile dintre serii, seria cîinilor, seria oamenilor) la tabloul comparativ al orăcăitului broaştelor, pe care îl asculta odinioară în ţinutul său de baştină, „în vremea primei sale tinereţi, stînd singur, lungit în vreun şanţ, fără să fi băut, şi întrebîndu-se dacă nu posedă în acea clipă imposibila conjuncţie a locului, a timpului şi a iubirii, în timp ce cele trei broaşte orăcăiau, Krak ! Krek ! şi Krik !..."

În partea a treia totul se schimbă. Watt părăseşte casa lui Knott şi se instalează într-un mic pavilion îndepărtat. Altă locuinţă, altă viaţă. Totul ne este povestit dintr-o răsuflare, la persoana întîi, de un narator ce se numeşte Sam şi care vine să-şi împartă — în chip trist,

afectuos, jalnic, lamentabil — singurătatea cu Watt, alcătuind cu acesta din urmă cuplul tipic „beckettian“ al într-ajutorării și al mizeriei : Vladimir și Estragon, Hamm și Clov, Winnie și Willie. Este un capitol lung, pe care eroul îl traversează cu atîta amărăciune încît „are fața sîngerată, mîinile de asemenea, și capul plin de spini“, iar „asemănarea sa, în acel moment, cu Cristul atribuit lui Bosch, era atît de izbitoare (spune Sam) încît am rămas uluit“.

Apoi Sam dispare și Watt se regăsește, în ultima parte, singur. Va lua, în cele din urmă, drumul spre gară, va schimba un șir de vorbe inutile cu domnul Gorman, șeful gării, cu domnul Case, acarul, cu domnul Nola, hamalul, și va cumpăra, în cele din urmă, un bilet „pînă la capătul liniei“. Aceste ultime pagini sînt din ce în ce mai sacadate, mai sincopate. Cartea nu se sfîrșește, bătînd pasul pe loc, flecărind, înfășurîndu-se în jurul ei înseși. Cuvintele cad în propriile lor curse, se repetă, se îmbrîncesc, rămîn imobile, ca și cum limbajul ar fi treptat cuprins de-o paralizie generală. În cele din urmă nu mai există decît frînturi, note, date în *addenda* de Ludovic Janvier, unde se pot citi lucruri ca : „născut fără să fie născut“ sau „veșnică penumbră“. După ce-ai închis cartea, rămîi mult timp prins în mrejele acestui lung șir de cuvinte căruia i s-a infuzat prin traducere un fel de ingenuitate plină de prospețime și un umor foarte inedit.

1968

Despre Philippe Sollers

1. Domnia scripturalului

Opera lui Philippe Sollers poate să placă sau să nu placă. Dar problematica scriiturii pe care o ilustrează comportă prea multe implicații, literare și politice, pentru a nu fi cercetată cu cea mai mare atenție. Recent au apărut

două cărți. Un roman, *Nombres*. Un eseu, *Logiques*[1] (*Logici*). Publicarea lor simultană și tonalitatea comună a titlurilor arată îndeajuns că ele reprezintă cele două fețe ale uneia și aceleași tentative, în care teoria și practica nu sînt separate una de cealaltă. Nu putem înțelege aceasta decît dacă acceptăm să ne referim la „programul“ pe care și l-a propus Sollers (și care figurează în fruntea cărții sale *Logici*) și să intrăm, fie și numai puțin, în sistemul său propriu de gîndire, de analiză și de „producere“.

În ceea ce privește *Nombres*, lucrul nu este greu. Această carte netă, simplă, controlată, cu linii și forme pure, poate fi descrisă destul de ușor. Roman prin procesul narativ care o subîntinde, ea se prezintă mai ales ca un *text* în act, teatru fără scenă și fără sală, unde se desfășoară nu o reprezentație, ci o investigare obiectivă a realului printr-un travaliu concret al gîndirii și al scriiturii. Este o căutare ce respectă un ritual precis, o savantă punere în spațiu în care textul proiectat pe pagina albă este „jucat“ de actorii ce sînt cititorul, „scriptorul“ și, fără îndoială, limbajul însuși. Aceasta este, în orice caz, ambiția declarată a lui Philippe Sollers. O exprimase deja, și parțial o și realizase, în *Drame*, precedentul său roman. Dar aici organizarea cîmpului scriiturii este mult mai riguroasă. Cartea se împarte în strofe, ele însele distribuite în secvențe ce corespund, unele, folosirii imperfectului — la nivelul povestirii și al istorisirii —, celelalte, folosirii prezentului — la nivelul discursului —, această repartiție „alcătuind o matrice pătrată ce naște narațiunea și reflecția ei“. Ce se petrece oare în interiorul unei asemenea structuri ? Se desfășoară o povestire, pe care Sollers o numește undeva *povestirea roșie*, definind-o astfel : „acel ceva ce, prin litere și corpuri, se suprapune sieși, se înarmează, se grăbește, se depășește, și vertical trebuie să-l vezi luptînd și transferîndu-se, urcînd în toate direcțiile propriului său infinit fără imagini, cu forța sa dublată care vi se strecoară în adînciturile ochilor, în timpane, pe limbă, pe dinți, în marasmul vostru, în sentimentul timpului...“ Forma pre-

---

1 Amîndouă lucrările în Éd. du Seuil, col. „Tel Quel“.

cisă pe care o ia desfășurarea acestei povestiri este cea a autoconsumării. Ceva arde, se răsucește, se distruge, se înfășoară și se înnoadă pe sine (și tocmai prin aceasta, *se scrie*). O știm chiar de la începutul cărții și o vedem încă o dată la sfîrșit : „...hîrtia ardea, și era vorba de toate lucrurile desenate și pictate proiectate acolo într-o manieră regulat deformată, în timp ce o frază spunea..."

Volutele acestei scriituri trasează un anume număr de imagini care, în majoritatea lor, își scufundă rădăcinile într-o experiență corporală. Este sensul în care am putea vorbi despre o scriitură a corpului, foarte frumoasă prin vibrațiile, pulsațiile surde și profunde pe care le înregistrează, aflată adeseori aproape (conștient sau nu) de cea a lui Lautréamont prin fantasmele de sînge și de moarte pe care le înscrie, în treacăt, în text : capete tăiate, gură plină de pămînt, sexe mutilate, oase zdrobite. Dar această prezență a morții, atît de revelatoare pentru „experiența limitelor" comunicată de o povestire în aparență atît de fluidă, are drept corolar conștiința acută a intensității pe care pot s-o aibă formele și culorile în trama unui limbaj veșnic menit să se consume pe loc. Dacă n-aș cunoaște neîndoielnica poziție antiestetică a autorului *Numerelor*, mi-ar place să-i spun că nimic nu-i mai *frumos* în textul său decît acele momente cînd fraza desenează din instinct o figură fulgurantă sau tremurată, decupează o imagine suprarealistă, captează un ton, o culoare — un albastru, un negru, un roșu — : „Ciorchinii roșii ce amintesc de vinul rețelei sanguine", „torentul ușor și albăstrui ce trece prin pori", „peisajul vibra, se dezlipea, cădea în bucăți întregi pe un fel de mare de coji", „aerul se răsturnase pe lama unui cuțit roșu". Efectele sînt și mai frapante încă atunci cînd sînt obținute printr-o reflecție abstractă, prin însăși mișcarea limbajului : „...și «noaptea» nu era altceva decît acea trecere insistentă, albastră, a timpurilor unele în altele, torsiunea, de exemplu, prin care prezentul și imperfectul comunică între ele pe ascuns..." Este locul unde scriitura încetează să mai fie linie sau cifru pentru a deveni carne, nervi și sînge, și pentru a întîlni adesea limba pură a poeziei. Și atunci ea drenează cu cea mai mare putere tot acest *text* de violență, de durere, de extaz, de sex, de război (căci sexul

și războiul se află în miezul secret al acestei cărți), pe care îl purtăm toți în noi înșine : „Milioane dintre noi fuseseră astfel interogați, asfixiați, arși, tăiați în bucăți... Și cîți alții despicați de vii, cu sexul tăiat și cu ochii scoși, vomînd în loc să vorbească, făcînd mișcări convulsive fără să vorbească sub influxul curentului ce le trecea prin sex, gingii, nas...“

Atingem aici un punct esențial pentru căutarea lui Sollers. Propriul său text este o țesătură ce se hrănește cu toate celelalte texte în care se înscrie realul, conform conceptului de *intertextualitate* definit de Julia Kristeva. De unde și folosirea „unor preluări“ care nu sînt doar simple citate inserate ici și colo, ci principii vii menite să „reactiveze“ scriitura și să-i lărgească spațiul de interogare : fragmente din Artaud, din *Tao*, din Lucrețiu, sau din Marx (din ce în ce mai numeroase în ultima parte a povestirii), intrînd în unitatea textului sau orientîndu-i cursul. De unde, de asemenea, și folosirea acelor ideograme chinezești ce punctează anumite strofe și pe care Sollers — amintindu-și de Ezra Pound, dar criticîndu-i metoda — se ferește să le folosească drept elemente decorative, pentru a le atribui rolul de *stăvilar* și, în același timp, de referință culturală

Toate acestea arată fără îndoială îndeajuns ceea ce Sollers „scriptorul“ îi datorează lui Sollers cititorul. Dar cercetarea eseurilor ce alcătuiesc cartea *Logiques* ne va permite să înțelegem și mai bine această experiență a *lecturii*, care este atît de caracteristică pentru încercarea sa. Cuvîntul grecesc *logos* însemnînd la origine atît povestire, cît și idee și cuvînt, termenul de *logici* ne trimite pe dată la rolul limbajului în povestire. Și tocmai de asta este vorba în eseurile consacrate lui Dante, Sade, Mallarmé, Roussel, Artaud, Bataille, Lautréamont. Știm că aceștia reprezintă, pentru Philippe Sollers, marea direcție a scriiturii *textuale*, care — corespunzînd unei rupturi „precis situabile în istorie“ — renunță la expresivitate pentru a-și impune „jocul variabil, plurilinear, funcția sa de cunoaștere «integratoare», activă și productivă, a realului“, ce ajunge pînă în ținuturile erotismului, nebuniei, revoltei și morții. Această scriitură, ce nu e atît un limbaj, cît distru-

gerea unui limbaj, şi care se situează la antipodul *reprezentării* unei lumi abuziv ordonată şi legitimă, nu poate fi înţeleasă decît într-o perspectivă materialistă şi dialectică. Ea se sprijină, într-adevăr, pe refuzul oricărei transcendenţe, înscriindu-se deci în cîmpul istoriei *reale*. De aici îşi va trage şi puterea contestatară : „Fiind vorba despre roman, cartea ce va contesta în limbajul său povestirea inconştientă a ordinei, făcută ca să disimuleze sexualitatea şi moartea, va cădea în chip necesar sub o interdicţie esenţială. Socotesc că această contestaţie trebuie să aibă loc *în limbaj*, căci atunci, şi numai atunci, ea va dezvălui, prin funcţionarea scriiturii, ficţiunea epocii sale şi sensul său, şi totodată limitele, codificările şi represiunile suferite de acest sens. A fi în sensul istoriei înseamnă a fi în forma ei, şi această formă nu are poate (şi în aceasta ar consta contactul său ciudat cu scriitura) sens mai ascuns decît ea însăşi".

La limită, domnia scriiturii se confundă cu cea a revoluţiei. Ea poate lua forma ciudată, alegorică şi profetică pe care o întîlnim într-unul dintre cele mai frumoase pasaje din *Nombres* : „La vest, semne fără rădăcini şi care acumulează semne fără aderenţă pe axa profundă din afară... La est, purtînd cu ea dintr-o dată tot trecutul şters, simpla forţă indestructibilă a liniei..." Ea poate lua forma mai directă a contestării unei întregi *economii* a literaturii. Semnificînd, pentru aceasta, necesitatea unei schimbări radicale.

1968

2. „Printemps rouge"

Primăvară roşie de Sollers precedă şi introduce *Mai 1968 en France* [1], un text radiofonic de Jean Thibaudeau scris pentru Westdeutscher Rundfunk din Colonia şi care se prezintă ca „o lectură" pe mai multe voci a evenimentelor din Mai 1968 : lectură ce înfruntă, deliberat, riscu-

1 Ed. du Seuil, col. „Tel Quel".

rile *reprezentării* și apelează din plin la un montaj de extrase din presă, mai ales din *L'Humanité.* Pentru că Jean Thibaudeau înțelege să insiste mai ales pe latura „luptei de clasă" din zilele acelui mai. Și Philippe Sollers îl prefațează în acest spirit.

Printemps rouge este un text uimitor atît prin ceea ce spune cît și prin ceea ce nu spune. Uimitor prin combativitatea sa ideologică, atunci cînd afirmă că lecția întîmplărilor din Mai trebuie înțeleasă în lumina materialismului istoric : „Astăzi, nu putem înțelege nimic fără să ținem seamă de contradicția principală — neîncetată, prezentă și acționînd pretutindeni — dintre imperialism și socialism", iar eroarea de interpretare (de lectură) ce s-a făcut prea des în această privință este aceea de-a rupe fiecare contradicție secundară de referința sa principală, lăsînd-o astfel „deconectată, scenă autonomă, loc al unei supralicitări simbolice și fantasmatice". Uimitor prin tăcere, atunci cînd nu vorbește tocmai despre ceea ce a făcut să fie posibilă această supralicitare simbolică și fantasmatică, acest puhoi de *reprezentări* culturale (cu dominante vietnameze, cubaneze, sau anarhiste, suprarealiste, libertare), asumate mai ales de către studenți, reprezentări ce *supradetermină* contradicția principală. Se știe că în aceasta a constat originalitatea și „surpriza" lui Mai 1968, și a o spune nu înseamnă a micșora nici rolul CGT-ului și nici pe cel al protestului în masă al celor zece milioane de greviști. Sollers scrie următoarele : „Mișcarea studențească, la început, înainte de izolarea ei, a avut acel efect de «chemare» și de citat ideologic capabil să aducă în lupta cotidiană și fundamentală a clasei muncitoare o întărire a *celeilalte memorii* ale sale, sedimentată". Formula este remarcabilă, dar ideea ar fi meritat să fie dezvoltată și analizată, fie și numai în perspectiva noilor lupte politice (noi tocmai în ceea ce privește căile

şi „motorul“ lor, dacă nu ca semnificaţie fundamentală) ce vor avea loc mîine, pentru că „Mai 1968 în Franţa a arătat ceea *ce este* şi va deveni ceea ce este“.

Trebuie să mai spunem că textul este de o frumoasă coerenţă. Păcat însă că e întrerupt de o digresiune neconvingătoare despre învăţămintele ideologice ce pot fi trase din anumite lecturi din presă (din *L'Humanité* şi *Le Monde)*. În ceea ce priveşte ziarele, trebuie, în materie de „deturnare verbală“, de „cenzură activă“, după cum se spune aici, să fim foarte circumspecţi.

1969

3. Materialism şi poezie

Unul din punctele ce merită să fie subliniate în cartea lui Philippe Sollers *Sur le matérialisme* [1] *(Despre materialism)* este punerea în evidenţă a unei legături constante, în tradiţia filosofică şi politică, între gîndirea materialistă şi o anume formă de scriitură *poetică*. De la Leucip, Democrit, Epicur sau Lucreţiu la Mao Tse-Dun, trecînd prin Gassendi, Sade sau Diderot, lucrul nu se dezminte, şi este interesant de văzut care e sensul acestui traseu, al acestei inscripţii literare. Sollers lansează ideea unei concepţii despre limbaj ca ansamblu „muzicografic“, neaservit unei codificări univoce, eliberat de orice credinţă transcedentală şi înclinat, în chip firesc, spre căutarea unei expresii plurale şi libere. „Nu numai să te exprimi, dar să şi *te modulezi* după plac“, această propoziţie modernă a lui Mallarmé ar defini în chip destul de fericit calea aleasă de primii materialişti, despre care Nietzsche zicea : „Democrit... este un poet, ca şi Lucreţiu. Iată de ce doctrina sa a prins“. Sînt două momente extreme ale poeziei, între care „are loc istoria metafizicii, formarea, dezvoltarea, triumful, descompunerea ei“. De ce nu ? Scena scriiturii este o scenă politică, iar materialismul a fost izgonit de aici, îndepărtat, reprimat, „ca-

1 Éd. du Seuil, col. „Tel Quel“.

lomniat“ (cum arată întruna Marx, Engels și Lenin) mai mult decît de oriunde.

Pe de altă parte, gîndirea lui Mao se împodobește cu farmecele poeziei. În această lucrare vom admira felul în care zece poeme ale Marelui Timonier al Chinei populare intră — în sensul artistic al termenului — în *compoziția* eseului. Mai întîi, prin punerea lor în pagină, plastic și tipografic foarte frumoasă și foarte construită (ideogramele chinezești și textul francez stînd alături). Apoi, prin noutatea aerată, ascuțită, exactă ca o frînghie bine întinsă, a traducerii lor. Nu știu dacă poezia lui Mao Tse-Dun are cu adevărat această tensiune. Nu m-am convins de asta citind selecția antologică (dealtfel bine făcută și foarte utilă) ce a fost publicată într-o colecție celebră, în prezentarea americană a lui Hua-ling Nieh Engle și Paul Engle, tradusă și adaptată de către Jean Billard [1]. Limbajul apare aici mult mai limpezit, vădind un simbolism ce aparține unui alt secol. La Sollers, e de ajuns să schimbi cîteva cuvinte — să pui, de exemplu, „fluviul clocotind de gheață“ în loc de „vîrtejurile reci“ în *Nuages d'hiver (Nori de iarnă)*, sau „vibrante săgeți zburătoare“ în loc de „săgeți ce vibrează și zboară“, în *Réponse au camarade Guo Mo-ruo (Răspuns tovarășului Guo Mo-ruo)*, spre a descoperi un mare poet al secolului XX.

1974

Despre „Les Troyens“ [2] de Jean-Pierre Faye

Tăietură. Incizie. Jupuitură. Scriitura lui Jean-Pierre Faye mai mult „atacă“ pagina albă decît o acoperă, o macină ca un acid, decupînd pe ea *forme*. Forme nete, vii,

1 Éd. Seghers, col. „Poètes d'aujourd'hui“.
2 Éd. du Seuil, col. „Change“.

sfărîmate, mişcătoare, schimbătoare, precise. Astfel, încă de la primele pagini ale cărţii, citim : „La marginea orașului. El privește un romb de lumină, decupat pe fondul negru de deasupra caselor. Ruptura se mișcă încet și se deformează, laturile i s-au sfărîmat..." Sau, spre sfîrșit : „Dincolo de pod, și de litera majusculă cu bucla prelungă culcată pe apă, apusul de soare biciuiește puternic casa din colț, fațada din lemn sculptat".

Aceste forme, constant desenate, la nesfîrșit reluate, *trasate* cu insistență, nu încearcă să se fixeze în imobilitatea unui cuvînt. Dimpotrivă, ele nu există decît atîta vreme cît sînt spuse. De-abia născute, revin la tăcere. În loc să se înscrie pe materii rezistente, ele se înscriu pe cele pe care au cea mai mică șansă de-a dura : pe aer, lumină, apă, sticlă. O spune primul rînd din carte : „Apă, sticlă, femeie sau gînd : cea ce se desenează acolo nu se vede". Căci Jean-Pierre Faye se încăpățînează să surprindă tocmai *insesizabilul*, care n-are nici contur și nici rezistență, ci numai un nume : cald, strălucitor, roșu. Mai ales, roșu. Semnalul cel mai obsedant, apelul cel mai insistent al acestei cărți este tocmai un reflex roșu ce tremură pe un geam, o lucire roșie ce se aprinde în negrul apei sau al sticlei. Concret ? Abstract ? Nu se știe. Totul se petrece la acea graniță nesigură unde figurativul se transformă în abstract. Unde din imaginea reală nu mai rămîne decît ceea ce face din ea un semn, sau, la limită, un grafism : ceea ce zgîrie, „însemnînd cu degetele și cu unghiile ceea ce e povestit". Înțelegem că din aceste *inscripții* se naște o simbolică geometrică : romb luminos, triunghi feminin, paralelogram de claritate, mai ales hexagram. Este semnul dominant al cărții. El apare foarte repede, și cu persistență, ca emblemă. Ruptură de lumină „făcută din două trapeze lipite spate-n spate, prin baza mică, hexagram mișcător". Femeie ducîndu-se și venind într-un poligon cu șase fețe decupat pe un plafon, „trăgînd înspre ea hexagramul, ducîndu-l de colo, colo...". Și Jean-Pierre Faye ne amintește că *Troienii*, cu cele cinci prime părți ale sale — *Entre les rues (Între străzi)*,

La Cassure (Spărtura), Battement (Răstimp), Analoques (Analogii), L'Ecluse (Ecluza) — alcătuiesc „un hexagram mişcător : reţea de povestiri ce poate fi abordată prin oricare intrare şi care poate fi citită *literal şi în toate sensurile*". Cartea însăşi nu e numită roman (să ia aminte cei pe care lucrul acesta îi satisface !), ci hexagram, şi are şase părţi : *Les Murs (Zidurile), La Nuit (Noaptea), La Mer (Marea), La Vague (Valul), Le Siège (Sediul), Le Corps (Corpul).*

Dar s-ar putea, de asemenea, ca această compoziţie să comporte un anume număr de registre, sau de *serii*, în sensul muzical al termenului, cum se întîmplă în *Analogues (Analogii)*. Din acest punct de vedere putem spune că *Les Troyens* desemnează (sau face aluzie la) un *mod* de naraţiune : „Despre modurile muzicale, cele şapte, sau douăsprezece, sau treizeci şi patru de moduri ale anticilor, cu ciudatele lor nume legate de tot felul de insule, de regiuni greceşti sau din Asia şi din marea Egee — frigiene, eoliene, lidiene, şi nu mai ştiu care încă. Şi ea exclamă : dar lidienii, eolienii, nu erau cu toţii aliaţi ai troienilor ?" Dar *Les Troyens*, desigur, mai e şi altceva : un oraş. Este cunoscută înclinarea lui Jean-Pierre Faye pentru popoare, pentru seminţii : hunii, troienii... Ele sînt, prin excelenţă, purtătoare de naraţiune. Sînt cele ce-au venit de departe, de la origini, pentru a povesti, pentru a spune... Cetatea troienilor este deci în primul rînd locul naraţiunii, spaţiul povestirii, „desfăşurat, la distanţă, prin întretăierea altor povestiri". Este totuşi şi un oraş de provincie real, un oraş de bărbaţi : „Şi, în afară, zidurile caselor se susţin printr-o împletitură de lemn : acest schelet e umplut cu ipsos şi piatră, cu cărămidă şi ţiglă spartă, şi totul se înclină peste stradă sau se răstoarnă îndărăt. Fără această umplutură cenuşie, întretăiată de ferestre lucitoare sau luminate, marile reţele de lemn întunecat ar lăsa să circule aerul prin ochiurile lor, deasupra trecerii foarte înguste". Dar cînd oraşul cade pradă asalturilor, atacurilor istoriei — ca în episodul răzvrătirii — tot limbajul prim al străvechii epopei, al cîntecului de gesta, limba-

jul din *La Chevalerie Ogier*, este cel ce instituie textul cu multiplele-i valuri.

Dar ne putem întreba : Ce se petrece în orașul troienilor ? Despre ce ne vorbește cartea ? Roman sau nu, ce ne povestește ea ? E o întrebare imprudentă, și foarte puțin oportună. Autorul răspunde : „Pe acest fond, cel ce vorbește trage după el un arbore nesfîrșit de narațiuni mute, de scriituri pierdute. Reflectate și repercutate între trei nume de femei, între două corpuri feminine". Și e adevărat că aceste nume de femei există, la fel de mișcătoare, la fel de schimbătoare precum culorile sau luminile : Janina sau Joanina, Elena sau Éléanore sau Ella, Linda Le sau Le Lin. Nume, semne, litere. *Personaje*, totuși. Avînd o realitate și o prezență intense. Dar după cum obiectele nu se înscriu decît în liniile lor, tot astfel ele (și povestea lor) nu se înscriu decît în gesturile și în atitudinea trupului lor.

Trebuie deci să revenim la forme. Țesut, structuri, nervuri, elemente ale acestei cărți, ele sînt aproape întotdeauna fascinante (orbitor-fixe, ar fi zis Breton), făcînd din *Les Troyens* o carte de-o incisivă frumusețe. Ele realizează minunata ilustrare a ceea ce poate face o scriitură cu adevărat *literală*, cum o numea Barthes, o scriitură care zgîrie hîrtia, tăcerea lăsîndu-și aici amprenta, incizia reală. Scriitură ce alcătuiește cu adevărat o *carte* (și adeseori e vorba aici de carte în materialitatea ei, cu coperta, cotorul, paginile și literele ei), obiect de neînlocuit în care se înscrie o întreagă tematică (specifică lui Jean-Pierre Faye) ce nu se uită. Dar oare lectura *formelor* este o lectură *romanescă ?* Poate că va deveni o astfel de lectură, cu prețul unei „educații" complexe privitoare la ceea ce s-ar putea numi percepție literară. Acesta este sensul schimbării pe care o încearcă astăzi curentul noii scriituri. Pentru moment, adevăratul cititor al acestei cărți va fi cel care, în povestire, dă prioritate contactului și nu comunicării.

1970

Maurice Roche sau un circ sub un craniu

În *Circus* [1] se întîmplă ceva sub un craniu. Sau, mai bine zis, ceva aleargă sub un craniu, ceva zgîrie, sapă, curăță pereții cutiei craniene. Auzi zgomotul făcut de peniță pe os. Dealtfel, autorul o spune el însuși : „Osuar al «literaturii» moarte..." Faptul că acest osuar ia înfățișarea unei uimitoare puneri în spațiu (puneri în pagină) a unor semne tipografice nu-i va uimi pe cititorii lui Maurice Roche. În *Compact,* el încercase, la recomandarea lui Roland Barthes, să „interogheze tipografia". Dar cartea rămînea fidelă unui proces narativ unde se înscria o întoarcere tragică în adîncurile memoriei : ea fusese remarcată tocmai datorită acestei întîlniri dintre o scriitură și o angoasă. Acum lucrurile stau altfel. Scriitura explodează, semnele se proiectează pe pagină, Maurice Roche ne propune (citez din el) o „stereografie asemică".

Se spunea odinioară că tipografii însărcinați să tipărească manuscrisele acoperite cu ștersături ale *Comediei umane* nu vroiau să lucreze fiecare mai mult de o oră la cărțile domnului de Balzac. Ce vor fi spus cei ce au tipărit *Circus?* În orice caz, ei au reușit să facă un lucru frumos. Se întîlnesc aici toate caracterele, toate corpurile de literă, și cartea te face uneori să te gîndești la acele broșuri prin care scriitorii debutanți se inițiază în misterele fascinante ale tipografiei. Totul fuge și se desfășoară pe pista celor o sută treizeci de pagini. Dar lucrul nu e numai frumos la privit. El capătă sensul unei foarte ciudate demonstrații a puterii procedeelor de semnalizare sistematice și a limbajelor ideografice : întîlnim aici panouri cu semne de circulație, embleme minuscule, greșeli de tipar și corecturi voite, note muzicale, formule matematice sau chimice, hieroglife egiptene sau aztece, altfel spus, toate resursele unei inepuizabile claviaturi. Sînt lucrări practice visate pentru semiologii specialiști în comunicare nonlingvistică ! Maurice Roche a pus astfel perfect în aplicare anumite sugestii ale lui Ezra Pound, impunîndu-ne o nouă lectură printr-un recurs deliberat la

---

1 Ed. du Seuil, col. „Tel Quel".

acest „caligramatism“ ce favorizează multe jocuri și permite evitarea multor lucruri, în afară, totuși, de unul singur : evidența materialității scriiturii.

Prin urmare, cartea este un mare portativ, pe care literele se înscriu precum notele unei partituri ? Și oare îl regăsim aici pe Maurice Roche muzicianul ? Cred că ar fi prea simplu să spunem astfel, căci căutarea ilustrată de *Circus* are, desigur, o altă semnificație. Textul acestui „roman“ nu este o suită, o serie (muzicală sau nu) de semne. El se prezintă ca un dispozitiv pe care nu-i ușor să-l definești, căci nimic nu-i garantează nici chiar celui mai atent cititor că i-a înțeles exact modul de-a funcționa și sensul. Dar probabil că, aici, ceva se organizează mai întîi spațial, într-un *loc* care, deși ni se impune de la bun început printr-o arhitectură vizuală, nu e lipsit de o violentă realitate mentală. Fără îndoială, trebuie să ne întoarcem la craniul de la început. Craniu foarte material, într-un sens : cel pe care-l vezi în fotografia de pe coperta cărții, în mîinile unui Maurice Roche ce stă cu ochii închiși, precum craniul lui Yorick în mîinile lui Hamlet. Același craniu ce adăpostește un creier ale cărui circumvoluțiuni sînt explorate astfel : „Pornind de la epifiză, urci pînă la al treilea ventricul/ocolești scobitura ochilor/ajungi la răscrucea ventriculului lateral/o apuci la stînga, pe pasarela nucleului codat — treci pe sub ventriculul lateral... După ce treci de excrescența frontală a ventriculului lateral, și urmînd drumul «ciocului corpului calos», faci, tăind coroana strălucitoare, un salt pînă la circumvoluțiunea parietală ascendentă... și mergi de-a lungul cornișei din spatele sciziunii lui Rolando...“

Este, după cum se vede, o plimbare ciudată, în care volutele și arabescurile peniței își au rolul lor, ca și în trasarea tremurată a unei encefalograme. Dar e totuși o plimbare mentală, căci ceea ce desenează penița, dîndu-l astfel la iveală, este conținutul unui craniu, tot ceea ce a introdus aici „un bombardament de informații“ bogat în surprize. Căci întreg jocul explorator constă, prin întîlnirea și izbirea dintre cuvinte, prin telescopările semnelor, prin efectele metagramelor, prin derapajele fenosemantice de tot felul, ca și prin folosirea cîtorva limbi sau dialecte străine, în a fabrica în fiecare clipă *sens*,

în mişcare, deplasare, în afara oricărui discurs stabil şi „recuperabil". Merită să notăm că acest lucru se face într-un chip amuzant şi provocator. Cu atît mai mult cu cît această orientare pare a fi cea a mai multor cărţi ce apar în acelaşi timp cu aceasta : *Cobra*, de Sarduy, *Lois (Legi)*, de Philippe Sollers. Asistăm oare la o masivă întoarcere la Rabelais ? Şi oare comicul, veselia limbajului, o anumită formă de „bucurie" sînt caracteristice pentru noile cercetări de avangardă ? La urma urmei, Rabelais reprezintă invenţia în taxinomie, jocul de cuvinte, destructurarea paginii, sensul puterilor aleatorii şi ficţionale ale limbii. De asemenea acel ceva din care acţiunea trepanului şi-a scalpelului nu este exclusă, şi pe care îl străbat uriaşe mişcări organice şi biologice. Totul desfăşurat pe hîrtie : planşe, scriitură, text. Dar şi spectacol, circ. Prima subversiune a lumii occidentale.

1972

Despre Jean Ricardou

1. În legătură cu „Problèmes du Nouveau Roman" [1]

Probleme, într-adevăr. Şi probleme pe care literatura de azi, şi mai ales romanul, nu le mai poate eluda. Această carte le pune cu o claritate şi o exigenţă remarcabile. Am citit-o cu acea mare plăcere pe care o simţi cînd urmăreşti o gîndire precisă, riguroasă, clarvăzătoare, ce refuză toate formele iluziei şi care se sprijină întotdeauna pe lecturi atente. Se ştie că Jean Ricardou este autorul a două romane — *L'Observatoire de Cannes* şi *La Prise de Constantinople* — care nu-şi ascund intenţia de a realiza o căutare, o experienţă asupra modului în care se scrie o carte, se construieşte şi se contestă pe ea însăşi. Adunînd

---

1 Éd. du Seuil, col. „Tel Quel".

aici eseuri apărute în diferite reviste între 1960 și 1966, și care marchează deci etapele reflecției sale asupra literaturii, el reia aceeași căutare dintr-o perspectivă critică. Nicicînd n-a fost mai bine ilustrată această simbioză dintre *scriitor* și *cititor*, care pare a fi unul dintre cele mai originale și mai interesante fenomene ale noii literaturi.

Lucrarea începe cu două constatări prealabile asupra cărora Ricardou a insistat ori de cîte ori a putut. Prima este aceea că există o literatură a *zicerii* (sau a „flecărelii“) și o literatură a *facerii* (sau a scriiturii). A doua este aceea că operele al căror principiu esențial se află în limbaj impun o formă de lectură mai diferită, dar în chip necesar mai puțin „alienantă“ decît operele „flecare“ sau pseudorealiste. Toate eseurile care urmează poartă amprenta acestei duble convingeri. Autorul își ia exemplele din *Le Voyeur* de Robbe-Grillet, din *La Route des Flandres* de Claude Simon, din *Description panoramique d'un quartier moderne (Descrierea panoramică a unui cartier modern)* de Claude Ollier, dar poate că analizele sale devin și mai inspirate atunci cînd se axează pe scriitori mai puțin apropiați de el, dar, după părerea sa, întru totul exemplari. De exemplu, analiza admirabilei povestiri a lui Borges *Vrăjitorul amînat,* ce deschide prima parte a cărții *l'Écriture et ses Romans (Scriitura și romanele sale),* este una dintre cele mai inteligente demonstrații (dar e adevărat, poate, că ea se datorează mai ales lui Borges însuși) despre capcanele scriiturii și cele ale lecturii. De asemenea, textul final, consacrat interpretării critice a unui personaj din *Aventurile lui Arthur Gordon Pym* de Poe, se prezintă ca o uimitoare explorare a puterilor „autoreflexive“ ale limbajului din orice ficțiune literară (mai există și un foarte frumos studiu despre *Căderea casei Usher*, în capitolul *L'Histoire dans l'histoire (Povestirea în povestire)* — aflat sub semnul „punerii în abis“ gidiene —, ceea ce arată că acel Poe lucid și conștient de arta sa din *Poetic Principle* este un bun profesor pentru noile generații de scriitori.

După cum se vede, Jean Ricardou pleacă totdeauna de la texte. Fie că analizează „descrierea creatoare“ din Noul Roman sau ceea ce separă povestirea literară de povestirea cinematografică, fie că-și pune întrebări despre sensul

și rolul metaforei astăzi sau despre diferențele ce opun timpul narațiunii timpului ficțiunii, el se sprijină întotdeauna pe texte. Nimic mai puțin dogmatic și mai puțin frivol decît această atitudine. Căci văzînd în text exact ceea ce este, criticul își interzice să caute în afară ceea ce îi legitimează și îi verifică funcționarea. Realitatea astfel descoperită este numită *scripturală*. Iată încă un neologism, care ar putea surprinde sau displace. Utilizat destul de des astăzi, el trebuie reținut, căci are cel puțin avantajul de-a scoate în evidență rolul prioritar, în orice operă, al travaliului de îmbinare a cuvintelor, a formelor, a sunetelor, a figurilor și-a structurilor pe care se clădește orice adevărat text literar. Prioritar înseamnă că nu opera viitoare este cea care comandă și orientează acest travaliu, ci că numai acest travaliu *provoacă* și constituie opera. „A imagina și *a imagina scriind* sînt două acțiuni diferite", spune Jean Ricardou, demonstrînd în chipul cel mai precis de care mecanisme secrete ascultă cea de-a doua operație : „Aceste mecanisme, evident, devin repede foarte complexe. Prin releuri și înlănțuiri controlate... ce se săvîrșesc în fiecare clipă la toate nivelele, materia romanescă este pe de-a-ntregul *inventată* prin exercitarea descrierii". Sprijinindu-se pe remarca lui Ponge : „Cuvintele sînt ciudat de concrete.. ele au, să spunem, două dimensiuni, pentru ochi și pentru urechi, și poate și o a treia, ceva ca o semnificație a lor", el arată că orice adevărat text creator se dezvoltă plecînd de la un joc de corespondențe, de apeluri, de relații ce tind să se stabilească între cuvinte și semne. Dealtfel, acest lucru este adevărat pentru toate operele literare, chiar și pentru cele care cred că se nasc dintr-o viziune a realității înainte de a se naște din limbaj (și rămîi oarecum uimit constatînd că abia acum sînt parcurse și explorate aceste *căi ale scriiturii*), dar este foarte adevărat că numai anumite opere moderne au devenit întru totul conștiente de consecințele acestei descoperiri.

Acesta este sensul aventurii Noului Roman. Ireversibil în această aventură este, evident, faptul de a fi fost înțeleasă puterea de comandă, de dirijare și de dinamizare a scriiturii. Poate că altă dată asta se numea inspirație,

dar cuvîntul acesta nu spunea nimic, făcînd ca lucrurile să fie și mai puțin clare. Greșeala celor pe care îi mîhnește acest formalism este de a crede că el se învîrtește în chip necesar în gol (ceea ce, e adevărat, se mai întîmplă încă adesea). O carte ca *Histoire* de Claude Simon demonstrează, în chip fascinant, că este un excepțional instrument de explorare — în măsura în care e un instrument de re-creare sau de re-compunere — a realității celei mai bogate și mai dense. Dar Claude Simon declară cu insistență *(La Quinzaine littéraire,* no. 41) că : „Repet : la început n-am mare lucru de spus (sau, dacă preferați, am totul de spus : e același lucru), și numai scriind, prin scriitură, acel *ceva* se săvîrșește".

Meritul cărții lui Jean Ricardou este astfel acela de a ne face să pipăim cu mîna, în detaliu, după o metodă plină de răbdare, minuțioasă (uneori chiar de o precizie matematică), și cu totul demistificatoare, acel ceva despre care fraza lui Claude Simon vorbește în chip global. Prin chiar aceasta el aduce o importantă contribuție teoretică nu numai la analiza *textuală* a cîtorva opere de azi, ci și la descrierea critică a mutației ce se săvîrșește în ultimii cincisprezece ani în literatura timpului nostru și care se află la originea unei recalificări a genului romanesc. Fără îndoială, este vorba de o convingere, exprimată de el în aceste rînduri : „A scrie înseamnă a deveni scriitor. Comună atît scriitorului cît și cititorului, muza, întotdeauna, este însuși centrul textului, acel loc obscur ce aspiră, la nesfîrșit, să se descifreze pe sine".

1967

2. Despre „Révolutions minuscules" [1]

Hotărît lucru, cuvîntul revoluție e la modă. Și din ce în ce mai mult, s-ar zice, în sensul său propriu. Ca într-o carte celebră a lui Robbe-Grillet, este vorba aici de rotații și vîrtejuri de imagini. Formele puse în mișcare sînt, de această dată, atît de precise, de „fine", atît de

1 Éd. Gallimard, col. „Le chemin".

bine înlănțuite, încît energia corpusculară ce se degajă din rotirea lor n-ar putea fi produsă decît de un mecanism de ceasornic. Contrariu a ceea ce-ar putea lăsa să se creadă aceste prime rînduri, cartea lui Jean Ricardou n-are nimic dintr-un exercițiu abstract și formal. Figurile ce o alcătuiesc sînt cele ale vieții înseși, surprinsă în bogăția-i imediată și cea mai „elementară“ : zborul unei păsări, un fir de iarbă care se clatină, o perdea ridicată la o fereastră, spuma mării pe plajă, un filament, o umbră, o zbatere, un suflu... Jocul, înlănțuirea, constelația acestor semne deplasează o energie secretă și fac să se nască texte ce pot fi numite noi, căci, deși nu se întîmplă nimic, în ele se înscrie întotdeauna ceva nou (un eveniment de limbaj, o aventură a cuvîntului).

Am vorbit despre Robbe-Grillet. S-ar părea într-adevăr că Ricardou se referă la el atunci cînd ne propune aceste planuri, aceste scene, aceste tablouri, ce te fac să te gîndești, fără să vrei, la *Instantanés*. Există chiar unele cuvinte pe care Ricardou se pare că le-a împrumutat de la el, ca acel ciudat „ulve“, ce desemnează un fel de algă verde, pe care îl întîlnim în *Projet pour une révolution à New York* și îl regăsim aici utilizat, în descrierea unei scene ce are loc la malul mării, cu aceeași ambiguitate erotică. La drept vorbind, comparația se oprește aici. Și această latură „minuțioasă“ și „aplicată“ a stilului lui Ricardou vine, desigur, și din alte surse, de la Jean Paulhan, de exemplu.

Căci firul ce leagă toate aceste texte este, neîndoielnic, în primul rînd un fir retoric. Însuși autorul o spune la sfîrșitul primei sale nuvele, în legătură cu imaginea unei femei : „Totuși, treptat, în ciuda unor peripeții povestite la nesfîrșit, și a folosirii, de la o frază la alta, a nenumărate artificii retorice, trebuie să admită că nu are pe nimeni în față, că nu are pe cine să roage“. Și adaugă : „Atunci, întunecată la chip și cu părul răvășit, ea fugi pe plajă în toate sensurile, printre scoici, cu riscul de a se pierde, în căutarea vreunui nou joc“. Această alunecare din spațiul plajei în cel al paginii e mai mult decît o simplă fantezie verbală : Ricardou a pus la punct, cu o precizie și o siguranță rar egalate (poate doar, dar cu mult mai mult orgoliu și viclenie,

de către Ponge), acel sistem de scriitură ce permite să se stabilească între materialitatea cuvintelor și „figura“ lucrurilor o neîncetată (dar, după părerea mea, deloc magică) circulație.

Nimic nu este lăsat aici în voia hazardului suprarealist. Și totuși întîlnirile dintre cuvinte și semne sînt la fel de pure, de frumoase, de simple, de lizibile, de „uimitoare“ ca în textul cel mai inocent. Jean Ricardou are un anume fel al său de a încadra scenele marine, de a-ți arăta pietrele plate sau pietricelele translucide, de-a descrie un corp de femeie la malul apei, interiorul unei camere, pescari jucînd bile pe plajă, o fetiță sărind șotronul, un fluture alb pe un eleșteu, copacii sau cerul, ce dovedește că știința scriiturii nu contrazice nicidecum simplitatea și chiar naivitatea unei tematici.

În textele sale putem întîlni cuvinte rare sau prețioase (dealtfel, în număr mic) precum *lès, sphérule, comminution** ; putem constata că autorul folosește deliberat, în maniera lui Roussel, substituții de sunete și sensuri, utilizează frecvent „preluări“, reluări, citate cu variante scoase din propriul său text, ne cufundă la nesfîrșit în iluzia că ceea ce vedem sau spunem este mai curînd un fragment de tablou decît un fragment de realitate, mai curînd o imagine dintr-o revistă decît o scenă adevărată, mai curînd o asamblare de litere mîzgălite pe o bucată de hîrtie sau o combinație de cuvinte încrucișate decît o compoziție „literară“ : și de fiecare dată operează aceeași magie.

Căci retorica descriptivă, corect mînuită, nu interzice nici acuitatea percepțiilor, nici vibrația simțurilor, nici trezirea dorinței și nici chiar emoția amintirii (după cum dovedește textul *Autobiographie*, plin de ciudate vise geografice născute într-o anume joi din copilărie). Jean Ricardou presimțise aceasta încă de la primele sale cărți, dar înseși constrîngerile impuse de cadrul romanesc făceau ca explorarea să fie dificilă și riscantă. Găsise în *Les Lieux-dits* o formulă ciudată ce-i permitea să suprapună o călătorie dintr-o carte-ghid peste o călătorie în povestire. Autorul ajunge aici la un clasicism

---

* Lîngă, sferulă, fractură.

al „noii“ scriituri descriptive, foarte epurat și extrem de seducător. Aceste revoluții liniștite nu sînt chiar atît de „minuscule“ pe cît par.

Despre Claude Ollier

1. A Times Square

Textul *Foule à Times Square* (*Mulțime în Times Square*), din *Navettes* [1] s-ar putea citi așa cum citește Ricardou textul *Description panoramique d'un quartier moderne*, adică presupunînd că adevărata coerență a unei asemenea descrieri este mai întîi „dobîndită prin directive formale“ — ceea ce e adevărat. Dar îl putem citi și altfel : cu trupul, cu mîinile, cu brațele, picioarele, cu ochii, cu gura, lăsîndu-ne în voia pașilor, învăluiți, atinși de gesturi, de contacte, clipind din pleoape în fața firmelor luminoase, ascultînd scîrțîitul roților de cauciuc pe asfaltul ud sau foșnetul hîrtiilor. Lectură ce are avantajul de a nu exclude *directivele formale*, ci de a le „mediatiza“ printr-un extraordinar sistem de atitudini, alunecări, pulsații, de ascultări, de priviri, mult mai plăcute, cînd le întîlnești, decît semnele scriiturii, altfel spus, de a face aceste semne plăcute, palpabile, comestibile. Și încă și mai mult : de a le *erotiza*, de la primul pînă la ultimul. Uneori, de a le erotiza pînă la fantasmă : este extraordinar să vezi cîte fantasme suscită America din *Times Square*, și este încă și mai extraordinar să constați că Robbe-Grillet este precedat pe această cale de Claude Ollier și că textul său, publicat în 1967, anticipează multe momente, pasaje, scene, tablouri, secvențe din *Projet pour une révolution à New York* (1970). Dar să lăsăm asta. Și să începem :

---

1 Éd. Gallimard.

Verbe

Totul se deschide mai întîi printr-o serie de verbe la infinitiv, pe care le putem desfășura astfel : *a merge ore întregi — a face kilometri — a alerga de pe-o stradă pe alta — a străbate de-a curmezișul — a măsura cu pași mari arterele rectilinii — a se duce repede — a trece de pe-o stradă pe alta — a merge repede — a ajunge în piață.*

Aceste verbe vor fi reluate, aproape în aceeași ordine, în pagina finală. Se mai adaugă la ele : *a se plimba, a hoinări, a iuți pasul*... Ele încadrează textul, sau mai exact îl *cadrilează*, ca și cum ar vrea să stabilească (și aceasta încă de la primele rînduri) un dispozitiv geometric, o rețea în care se va prinde *Times Square.* În acest dispozitiv vom recunoaște fără greutate spațiul cadrilat din Manhattan, dar dintr-un Manhattan trasat, scris (sau pictat de Mondrian), cu o prezență figurativă/nonfigurativă menită în primul rînd să stabilească liniile ce limitează spațiul descrierii. Spațiu ce trebuie parcurs. Totul arată acest lucru în suita de verbe, iar *infinitivul* realizează un spațiu abstract, formal, nonmodalizat și nontemporalizat. Textul se instalează în această grilă, în această formă. El spune astfel că pentru a ajunge la Times Square, pentru a descoperi Times Square-ul, trebuie să intri în acel dinamism al mersului, al hoinărelii, al preumblării, rînd cu rînd, semn cu semn. Dar ce vedem aici ?

Inel

Desigur, multe lucruri. Dar am putea să ne oprim la un inel — un inel de fum — ce pare a ocupa un anume loc în descrierea lui Claude Ollier. Loc cu atît mai important cu cît un cerc de fum, chiar gigant, e puțin lucru, sau chiar nimic : într-un sens, este însăși figura nimicului. Acest inel de fum apare pe o reclamă la țigările „Camel", mai exact, iese din gura unui personaj uriaș — un bărbat din vest — care fumează o astfel de țigară. Totul pare învăluit în aburi. Dar este interesant că acest inel *semnalizează* în felul său spațiul din Times Square.

Proiectat „în aerul umed al serii“, el „țîșnește perpendicular“ pe fațada unui imobil, plutește deasupra străzii, parcurge o scurtă „traiectorie rectilinie“, se imobilizează, se aglomerează, se desface, se destramă, se dizlocă. Sau, dus de vînt, pe șosea, pe trotuar, se așază la suprafața solului. Urcă „vertical“ în lungul unei alte fațade, de cărămidă de data aceasta, se subțiază, se alungește. Trece printre semnale luminoase și, în cele din urmă, prin fața reclamei unei agenții de voiaj ce înfățișează un avion, precum volutele albe ale norilor prin fața hublourilor de la avioanele adevărate. Este ciudat că, de-a lungul a șase pagini, Times Square se limitează la evoluțiile acestui cerc de fum. Ciudat, dar fascinant. Acest inel de *nimic* este o pură formă exploratoare de spațiu, nedesemnînd nimic altceva decît o linie superioară, una inferioară, o orizontalitate, o verticalitate, un contact posibil, tangențial, cu limite și cu o deplasare în interiorul acestor limite. Deplasare a scriiturii descriptive, agățată — liberă de semnele și de jocurile ei — de acest aparat zburător. Plăcerea de a fuma o țigară „Camel“ !

Firme, holuri cu pereți de sticlă

Altă funcționalitate a spațiului : mișcarea luminoasă a miilor de becuri electrice, galbene și albe, ce compun firmele, încadrează holurile cu pereți de sticlă ale cinematografelor, acele mari paralelipipede rectangulare cu muchii scînteietoare ce înaintează deasupra trotuarelor. Lanțul de lumină mobilă este, într-un sens, întregul Times Square. Iluminarea se deplasează cu viteză constantă, decupînd, punctînd, încadrînd spațiul. La limită, este figurarea a ceea ce se petrece în întreaga piață, succesiunea firmelor și a vitrinelor luminate ce reconstituie acest lanț — succesiune a cărei transcriere formală nu poate fi decît *enumerarea* : „Restaurantele, snack-barurile, self-servicesurile, automatele, drugstorurile, soda-fountains-urile, micile magazine de lenjerie, îmbrăcăminte, discuri, televizoare, de cărți de buzunar și reviste pornografice, cu nenumăratele lor firme, alcătuiesc o mare rampă luminoasă, profundă, densă“. Completează și desăvîrșește

parcă formalizarea spectacolului o derivă „geometrică" în direcția clădirii ziarului Times, care „se profilează zveltă, spectrală, în unghiul ascuțit de la intersecția dintre Broadway și Strada a 7-a, lungă prismă triunghiulară cu fețele din piatră de un violet-întunecat și brun". Vom observa că pe fațada clădirii ziarului trec fraze de lumină, o „centură de fraze sclipitoare transmițînd continuu mesaje de-o totală obiectivitate". Astfel, într-un sens, se închide, sau, mai curînd, „se desăvîrșește" simbolic bucla scriiturii. În Times Square nu-s decît fraze și scriitură. Astfel trebuie înțeleasă cartea deschisă a reclamelor și a fotografiilor unui cinematograf specializat în filme de groază, anomaliile și supliciile erotice cu panopliile — măști, peruci, scalpuri, chipuri de plastic — arsenalului robbe-grilletian.

Ploaia

Descrierea se întrerupe brusc, devine „calmă", dintr-o dată potolită, pentru că vine ploaia. „Dealtfel, iată că plouă". Sînt doar cîteva rînduri — exact cît trebuie —, care taie textul, îl aerează, îl incizează, deschid în el două-trei spații albe, îl fac să respire. Rînduri cu adevărat uimitoare, foarte binevenite, binefăcătoare. Mai întîi, pentru că această ploaie este adevărată, pentru că e adevărat că ea cade astfel pe pămîntul din Times Square, că picăturile „se strivesc oblic de sol", că „spinările se înconvoaie, craniile, pălăriile sînt acoperite cu ziare iar pașii se grăbesc". Dar mai ales pentru că ea lovește mărunt, acoperă fin rîndurile scriiturii, cu o intensitate surprinzătoare, și că, dacă „asfaltul ud formează curînd un fel de mare lac ce sclipește", această sclipire este totodată cea a cuvintelor și a imaginilor, iar marele lac în care ele tremură este „apa" descrierii înseși ce le ține, le conține în ea, le face să miște, să-și schimbe lumina, reflexele. Da, „fiecare încrețitură ascunde un fragment din imaginea oglindită, și întregul spațiu nocturn, proiectat pe planul șoselei, se recompune aici cu nenumărate alungiri, distorsiuni, fragmentări, proliferări". Totul devine acum palpabil, vizibil. Datorită ploii.

Omul-arahidă

Puține personaje individualizate. Există totuși acel *policeman* călare — cu vizieră, caschetă — destul de caracteristic pentru un anume aspect al străzii americane. Și mai ales omul-arahidă. Este de fapt un om-sandviș, „înveșmîntat din cap pînă-n picioare într-o enormă arahidă de carton". Nimic mai mult. El merge prin mulțimea indiferentă. E un personaj de carnaval, poate. Dar interesant este că nu-i un om printre trecători, ci un obiect ce rătăcește pe stradă printre semnele plutitoare. De aceea ne vine să-i spunem *omul-arahidă,* așa cum e desemnat în text, după cum Claude Simon spune *omul-pușcă* în *Le Palace.* Este numit astfel ceva întreg, plin, drept, închis în sine, rigid și totodată oscilant, cu desăvîrșire derizoriu în închisoarea bufonă și opacă a „cămășii de carton", dar important și foarte prezent în calitatea sa de semn-obiect, focalizînd și parcă multiplicînd în el toate obiectele și toate semnele pe care descrierea le adună, le strînge de pe stradă, de pe trotuare, de dinaintea fațadelor, de sub firme, aglutinîndu-le în acest corp ce se clatină, făcîndu-le să bată în text în ritmul balansării sale monotone și „neatente". Atenție în neatenție. Descriere riguroasă, exactă, precisă,. minuțioasă, în neutralitatea (și oscilația) formelor.

Cuvinte

Citim aici cîteva cuvinte gigante, ușor de enumerat : ADMIRAL — TELEVISION — CANADIAN CLUB — CHEVROLET — JOHNNY WALKER.

Am putea să le utilizăm în diferite moduri, de exemplu, așa cum face Butor în cataloagele sale mobile. Dar e vorba tot de sistemul firmelor și-al reclamelor ; trebuie deci să le descompunem mai întîi în elemente și să le percepem culorile. Iată de ce aceste cuvinte nu sînt nimic altceva decît o scară de litere, anunțate prin corpul și prin coloritul lor, cînd „roșu portocaliu alb", cînd „gigante minuscule roșii" sau „verzi cu o caligrafie amplă îngrijită", cînd „majuscule albe scînteietoare", cînd „e-

norme majuscule luminîndu-se în roşu şi apoi în alb". E foarte clar, foarte uşor de „simţit", în orice caz, că e de ajuns să enunţăm această suită pentru ca în text să se aprindă semne, ca la un biliard electric. Odată cu fiecare lovitură, cu fiecare şoc, declic, lumină. Şi faptul că aceste semne sînt cele ale scriiturii nu face decît să confirme impresia generală că tot ceea ce e captat, „înscris" aici, în spaţiul din Times Square, este mai întîi proiectat, „bombardat" pe hîrtie ca amestec de urme, de semne. Da, „un amestec confuz, un mare vîrtej, imprecis, de linii, obiecte, forme colorate, cuvinte trunchiate, silabe descompuse, litere sfîşiate, explodînd în puncte, bucle, linii..." Este mişcarea, forfota, mulţimea, sub marile litere ce se aprind şi scandează. Times Square ca scriitură.

Zgomote

Rămîn zgomotele. Principalele sînt următoarele : *plesnituri* — *clinchete* — *hîrşîituri* — *trompete* — *sonerii* — *gonguri*, şi zgomotul jocurilor mecanice şi al biliardelor electrice, bineînţeles. Cel al rîşniţelor de cafea, al zăvoarelor trase, al manetelor, al tăvilor, al ceştilor (dintr-un restaurant automat). În sfîrşit, zgomote venite dinspre mare, sirena unui transatlantic, a unui cargobot, a unui remorcher. La care trebuie să adăugăm şi zgomotele mobile : cel făcut de motorul unui avion, de avertizorul unei maşini de poliţie ce merge pe o altă stradă. Totul pe un fond de linişte, căci automobilele sînt silenţioase, vehiculele alunecă, asfaltul ud amortizează şocurile, mulţimea e mută. Zgomote deci, dar emise în mijlocul unei ciudate lipse de vacarm, al unui uriaş murmur imperceptibil. De aceea ele par că se precipită în vid. Că sînt o „avalanşă de sunete". Avalanşă de sunete care cade din iluminările multicolore. Zumzet optic. Armonicile senzoriale se întretaie şi se acoperă unele pe altele pe pagină.

Nu-i de mirare că totul se termină pe un ecran. Ecranul jurnalului de actualităţi *Life*, de pe un alt imobil din Strada a 7-a. Totul se perindă pe acest ecran, o hartă, cîmpii, fluvii, munţi, o rachetă ce atinge luna şi face să ţîşnească din ea o ploaie de meteori. Dar mai ales totul

se *șterge*. Este ultimul cuvînt. Ștergerea semnelor. Dar a existat această scriitură, cu extraordinarul ei joc de bucle, arabescuri, semnale, telescoape, culori, litere, care a făcut să încapă totul (spațiul Times Square) aici, pe aceste cîteva pagini. Cu acel bombardament de incizii, de semne care vin din gest, din apropiere, din ascultare, din atitudine, în momentul cînd ochiul vede, cînd mîna scrie : întreg travaliul lui Claude Ollier, precis, răbdător, exact, discret, violent, intens, obstinat, orînduit, compunînd, distribuind, risipind (pe marea peliculă efemeră, cum spune Lyotard, a corpului său și al nostru) semne.

1976

2. Luminile ficțiunii : în legătură cu „La Vie sur Epsilon" [1]

Zăpadă și nisip. Este primul lucru ce trebuie reținut. Cititorul ce va înainta pe teritoriile neexplorate ale planetei Epsilon odată cu cei patru astronauți (o pană a imobilizat nava spațială) va face mai întîi această descoperire : aici întinderile sînt jumătate nisip, jumătate zăpadă. Dar nu numai nisipul și zăpada de aiurea, ci și jocurile de umbră și de lumină, miile de materii colorate ce fac ca aerul să fie aproape palpabil, movul, ocrul, sidefiul, auriul și praful, irizațiile, pulberile... Ești silit să înaintezi fără oprire printre nori scînteietori, luminozități și substanțe fascinante. Astfel, pămîntul necunoscut se dezvăluie și cartea se construiește, ca și cum culori și lumini ar avea în ele însele o putere „generatoare" destul de puternică pentru a crea un spațiu, forme.

Probabil că un asemenea fenomen ar fi imposibil în altă parte decît pe Epsilon. Claude Ollier a ales această a cincea planetă *fictivă* din sistemul Prismei, unde evoluează personajele sale, pentru că înțelegea să se consacre unui travaliu de *ficțiune*, în cel mai precis sens al cuvîntului, adică în sensul cel mai borgesian, căci Borges rămîne, în chip evident, maestrul său. Evocarea unei

1 Éd. Gallimard.

planete îndepărtate garantează cel puțin un lucru : certitudinea de a nu ceda tentațiilor descrierii *realiste*. „Funcția referențială", așa cum a definit-o Jakobson, se află aici neutralizată în folosul „funcției poetice". Nu ne va uimi deci faptul că aceasta din urmă operează în condiții optime de libertate și de suveranitate creatoare, aici fiind, fără îndoială, sursa esențială a marii frumuseți formale a cărții. Dar pentru că e vorba de ficțiune, cuvîntul *science-fiction* ne vine evident pe buze. La urma urmei, în aceste pagini este vorba de cosmonauți, navă, cabină, hublouri, aparate și echipamente de tot felul, neologismele tehnice sînt folosite cu multă dezinvoltură și ele, iar descoperirea peisajelor de pe Epsilon este bogată în surprize și în suspansuri... Amatorii nu vor fi dezamăgiți. Probabil că lui Claude Ollier nu i-ar displace să fie înscris într-o serie de scriitori ce începe cu Jules Verne și sfîrșește cu Clifford Simak sau cu Richard Matheson, trecînd prin Bioy Casarès, autorul cărții *L'Invention de Morel* (căreia, cu siguranță, Noul Roman îi datorează mult).

Numai că adevăratele suspansuri, adevăratele neliniști și, la limită, *spaima* pe care o trezește această povestire, nu se întîlnesc în anecdote și nici chiar în situațiile palpitante. Ci în *textul* însuși, cu deplasările, decalajele, alunecările, rupturile sale. Și tocmai prin aceasta cartea lui Claude Ollier devine o carte ce uimește. Adevăratul subiect — e timpul s-o spunem — este lanțul alterărilor, perturbațiilor, mirajelor, dereglărilor perceptive pe care le trăiesc protagoniștii sub efectul unor fenomene ciudate datorate climatului și atmosferei planetei. Ei retrăiesc, cu o intensă precizie, scene aparținînd trecutului unuia sau altuia dintre ei, sau chiar scene „fără nici o legătură memorială cu vreo scenă trăită undeva de cei patru oameni". Imagini ale memoriei deci, sau imagini „proiectate" dar construite și ele pe bază de peisaje și locuri, și de-o tot atît de mare intensitate descriptivă ca și celelalte. Granița nu mai este foarte netă. Datorită acestor efecte de miraj are loc o întreagă revizie ciudată a categoriilor timpului și spațiului. Dar totul se petrece mai întîi în înseși decroșările textului, în însăși trama limbajului. O., șeful expediției, o arată încă de la început. Luînd act de fenomenele ce se produc în jurul lui, „el

nu dă o importanță esențială acestor metamorfoze : este o proprietate a aceastui pămînt, își spune el, a acestui nisip, a acestui pămînt de zăpadă și de nisip, o calitate climatică, ținînd de anotimp poate, o stare fluctuantă a raporturilor dintre lumină și umbră". Dar cîteva pagini mai jos, observațiile sale sînt, în mod ciudat, rectificate : „el nu dăduse (în afara acelui semnal ascuns ce nu ținea de premoniție) o importanță esențială acestor metafore. Este o proprietate a acestui limbaj, își spuse el, o calitate climatică, poate ținînd de anotimp, o stare fluctuantă a raporturilor dintre imagini și cuvinte". Două *stări fluctuante* ce-și corespund : cea a atmosferei și cea a limbajului. Vedem cum desenul „ficțional" al cărții se reproduce în desenul său „textual". Avem de-a face aici exact cu ceea ce Jean Ricardou a numit *fizica ficțiunii*, cu tot travaliul de înaltă precizie, pe care ea îl implică, asupra organizării narative și descriptive, asupra materialității înseși a scriiturii.

La vie sur Epsilon (*Viața pe Epsilon*) nu este totuși un exercițiu formal. Cei trei astronauți ce-l înconjoară pe O., șeful lor, au fiecare un nume, o identitate : Perros, cel mai tînăr, Quilby, de vîrstă mijlocie, Rossen, „veteranul". Ei au pornit pe căi diferite să exploreze planeta. O. îi așteaptă de multă vreme. Plecat în căutarea lor, el îi regăsește rînd pe rînd, după ce fiecare a trăit, în felul său, epuizanta beție a mirajelor. El nu va ajunge la nava spațială decît după ei, ultimul. E aici o *povestire*. Dar, dacă ținem cont de deplasările ce-au avut loc în text și de decupajul extrem de coerent pe care îl reprezintă, ne dăm seama destul de repede că această povestire este probabil cea a unei *memorii*. Adică cea a memoriei autorului. Perros, Quilby și Rossen ar putea foarte bine să reprezinte straturile „memoriale" ale vieții și ale operei sale. Iar O., personajul *fără nume* în care ei nu se pot unifica. Individul, ca și timpul și spațiul, se eschivează. Înțelegem că la capătul acestei aventuri există un *semn*, îndepărtat, obscur, secret, care ne scapă mereu. La sfîrșitul expediției, după ce pana a fost remediată și nava se pregătește să părăsească planeta Epsilon, pe ecranul cabinei se desenează un semn necodificat, o stea. Dar așteptarea rămîne : „Semnul ce va hotărî totul / Ce va

şterge roşul / Care va spune ce înseamnă steaua la sfîrşit“.

Însuşi Claude Ollier arată că această carte se încadrează într-un „sistem“ ficţional în care trebuie să-şi găsească locul nu numai romanele sale trecute — *La Mise en scène, Le Maintien de l'ordre, Été indien* (*Vară indiană*), *L'Échec de Nolan* (şi, fără îndoială, unele povestiri din *Navettes*) — dar şi romanele sale viitoare. Acest romancier construieşte, departe de succesul zgomotos şi de facilitate, o operă plină de răbdare, căreia îi putem aprecia astăzi rigoarea, coerenţa şi modernitatea. *La Vie sur Epsilon* îl înscrie dintr-o dată în spaţiul scînteietor şi luminos al unei nonfiguraţii cu un ciudat farmec „figurativ“.

1972

Jean Thibaudeau : naşterea romanului pe apă

Francis Ponge spune despre apă : „Ea îmi scapă şi totuşi mă marchează, şi asta fără voia mea. Ideologic, este acelaşi lucru : îmi scapă, scapă oricărei definiţii, dar lasă urme în spiritul meu şi pe această hîrtie...“ Vorbesc aici despre apă nu numai pentru că această carte a lui Jean Thibaudeau îi seamănă şi oferă în aparenţă tot atît de puţină priză ca şi ea, ci şi pentru că, în chip foarte real, el îi acordă un mare loc, la nivelul unei mişcări calme şi profunde, al unei obscure geneze [1]. De la primele rînduri, o barcă (a cărei importanţă nu ne este ascunsă de autor, întru-n comentariu critic la propriul său text : „Barca pe care am zărit-o, pe care am văzut-o, acum o avem, nici un detaliu, nici chiar numele, de exemplu, nu lipseşte. Şi foarte aproape. Din lemn. Iubim. Şi aproape atingem. Apa. Ea era aici dintr-o dată, cu siguranţă, ea era“. Mai

1 *Voilà les morts, à notre tour d'en sortir*, Éd. du Seuil.

departe e marea : „Vîntul suflă deasupra apei și marea se agită și se leagănă... Atunci totul fiind luminat atît marea cît și malul din cînd în cînd totul scînteiază și norii stîncile unde ei sînt și pretutindeni totul devine atunci ca în plină zi în această parte a nopții unde se regăsesc în același timp toate aceste întîmplări disparate". Și totul continuă : valurile, plaja, stîncile, păsările, norii, furtuna, vasul, barca, mereu. Dar dincolo de aceste imagini, apa are o altă prezență. Ea este parcă mediul din care se ivește textul, unde se săvîrșește o naștere mitologică a scriiturii, un ciudat *început* în noaptea primă, în *negrul* originar (cum spune însuși începutul acestui *roman negru* : „Povestea începe. Poate e noapte. Roman negru. Pentru noi cînd sîntem aici. Sîntem aici mereu, așteptăm". Mai mult încă : lichidul amniotic, în care o formă își caută hrana, *apa, ad litteram,* apa matură unde se pregătește o lentă și dificilă gestație.

Scriitura lui Jean Thibaudeau, foarte puțin figurativă, în ciuda prezenței în text a unor elemente intens „concrete", este mereu afectată de-o mișcare pulsională care îi impune zvîcniri, înaintări, avînturi ce se sfărîmă de ceva întrerupt, neterminat, nespus, alb. Din reluare în reluare, textul se scrie totuși, lasă urme pe hîrtie. Dar dificultatea „tăioasă", „dureroasă" (pentru cititor ca și pentru autor) a operației, pare a arăta că aici este în joc o anume experiență a *imposibilului.* Thibaudeau însuși ne spune unde trebuie să situăm acest imposibil. Într-un anumit „raport cu inconștientul cel mai direct". Dacă ne gîndim bine, această expresie uimește, căci cu greu vedem ce poate fi „direct" într-o comunicare cu inconștientul căutată în asemenea tatonări textuale. În schimb se impune cu o anumită claritate proiectul „de-a pune în scenă" în text un întreg sistem narativ, plural în chip ciudat, în care colectivul *ei*, cel al oamenilor afundați în povestire (viața, mulțimea, războiul, străzile unui sat), întîlnește / întretaie un *noi* al cuplului (la malul mării pe plajă, într-un pat, pe un cearșaf), unde își află locul imaginile primitive ale mamei, tatălui, depărtărilor.

Geneza uneia dintre aceste imagini, cea a omului cu lanternă din barcă, fantastic corăbier și don Juan pornit spre Infern, a fost îndeajuns explicată de Jean Thibau-

deau, ca și înscrierea ei — cenzurată, ștearsă — în text. Putem face astfel legătura între această carte și romanele sale precedente, *Ouverture* (*Deschidere*) și *Imaginez la nuit* (*Imaginați-vă noaptea*), în care se efectua aceeași posedare a inconștientului prin scriitură. Travaliul se prelungește aici, în sensul unei „reluări" a temelor și a semnelor care le poartă. Dar totuși ar fi o greșeală să citim *Voilà les morts* numai în acest registru. Există momente cînd explorarea, înaintarea, căutarea unui „raport" încetează, substituindu-i-se o anume fixitate a imaginii, a enunțului. Astfel, la pagina 50 a cărții, întîlnim această notație incisivă : „Trupul tău sfîrtecat de stînci, sarea, algele îmbibate de apă în plăgi. Sarea mărește suferința. Algele verzi și negre zbuciumîndu-se încă și ", evocarea unui corp răsturnat, „străbătut de firișoare de sînge fluid și limpede", imaginea unei „piei violete bătută de valurile viu colorate, pielea ta rece... încrustată pe alocuri cu mici particule colorate și strălucitoare...", și încă : „Și în ochii tăi totodată culoarea lor este albastrul și cenușiul pentru mine ". Culori, forme, străluciri, sfărîmături, contopite într-o ordine poetică.

Dar despre ce poetică este vorba ? Jean Thibaudeau face parte dintr-o avangardă politică și literară care nu se teme să lumineze practica prin teorie. Odinioară, spunea : „Prin autobiografie înțeleg implicarea, în fiecare clipă, prin scriitură, a celui ce scrie". El explică astăzi că în această implicare a subiectului scriiturii se produce ceva ce scapă solicitărilor ideologice. Și că, prin chiar aceasta, specificitatea limbajului poetic, într-o perspectivă modernă, se exercită pornind dintr-un loc unde un travaliu de un nou tip trebuie să se dovedească posibil, capabil să „revoluționeze neîncetat formațiunile sociale actuale". Cu condiția, desigur, de a termina cu o anumită „preistorie" a textului, din care *Voilà les morts* vrea, asumîndu-și toate riscurile, să ne facă *să ieșim*.

1974

2. SCRIITURI FEMININE

Textul-amant al lui Hélène Cixous

1

Ai putea face o lectură aproape inocentă a cărții *Tombe*[1] (*Mormînt / Cade*) de Hélène Cixous. Te-ai putea lăsa dus de cîteva imagini-semne. Clătita cu arome, „muntoasă", „suflată de propriul ei suflu", apoi „solidă, uscată, parfumată, ușoară", pe marginea tigăii fumegînde. Veverițele, pe care le vezi sărind prin arbori, „repezi și mute", aruncîndu-se „de sus în jos nemișcate precum pietrele", silind „spațiul să împroaște". Foarfecele, ale căror tăișuri încrucișate produc o atît de ciudată satisfacție, ce „taie gîndurile născînde la mijloc". *Le lierre : l'hier, lit/erre, lit/hier* *.

Ne dăm seama repede că în spatele lucrurilor ca și în spatele cuvintelor există capcane. Căci adevăratul loc al acestui roman, așa cum se formulează și se modulează el încă de la cele treizeci și trei de strofe-versete ale deschiderii, este spațiul cu dublă intrare din mitologiile esoterice. Se vorbește aici despre Sexul de Aur așa cum s-ar vorbi despre Numărul de Aur, și tînărul erou este *Dioniris*. Nume care nu desemnează numai două divinități amestecate în una singură, ci suscită o prezență întoarsă către vis, o putere a visului, despre care adjectivul „dioniric", cu bizarele-i seducții, ne poate da o ciudată idee. Sclipirile și reflexele acestei lumi visate ne-ar putea face să ne gîndim la Nerval, care cîntă „copilul iubit al lui Hermes și-al lui Osiris" și descrie *zeița* ce fuge „pe cochilia-i aurită", între lumina mării și cea a cerului strălucitor, „sub vălul lui Iris". Hélène Cixous

---

1 Éd. du Seuil.
* Iedera : ieri, pat/rătăcește, pat/ieri.

sugerează că „întreg universul în cochilia sa ar sta în echilibru pe un grăunte de nisip" și se lasă captivată de fulgere, de reflexe, de splendoarea apelor. Iar zeița sa este un *zeu,* imagine orbitoare a frumuseții și-a dorinței, purtate de-o forță suplă. Imagine atît de îndepărtată, de primară, de „prenatală", încît cere să se înscrie în cea mai ancestrală dintre mitologii. Aceea a tuturor tinerilor amanți consacrați sărbătorilor sîngeroase : Adonis rănit, Achille și Patrocle doborîți prin violență. În bucuria sălbatică a thyrșilor, a mirților (și a iederii, bineînțeles). Hélène Cixous simte totul cu o acuitate fizică surprinzătoare, ce unește în ea Orientul și Occidentul mitic, lăsînd să vorbească vocile memoriei păgîne a lumii : „N-am trecut de țara amazoanelor și nici de cea a chalybilor ce nu cultivă pămîntul, nu cresc animale și trăiesc numai din prelucrarea fierului : și nici de țara tibarenienilor, unde soții au obiceiul să geamă atunci cînd le nasc soțiile ; și nici de țara mossynoechienilor, ce trăiesc în castele de lemn, fac dragoste în devălmășie și poartă lăncii nesfîrșit de lungi..."

Înțelegem că *Tombe* este romanul unei etnografii imaginare. Adevăratele puteri care se manifestă aici sînt cele mai primitive din cîte există, puterea dragostei și-a morții. Un cuplu de îndrăgostiți în fața morții, iată „scena" adînc înscrisă în aceste pagini, chiar dacă ea pare a ne vorbi despre o plimbare între camerele și grădinile unei Peruvii onirice și fascinante. Călătorie ciudată spre inaccesibile origini și spre un imposibil somn : „N-am plîns pînă acum pentru că n-am găsit încă vreo groapă care să fie mormîntul unde voi putea în liniște să-l culc într-un cearșaf de aur și să-l acopăr cu iederă". Și iată cum cade cuvîntul *tombe* în mijlocul aurului și-al iederii regăsite, cu acea greutate mută care este a sa pe însăși coperta acestei cărți. Greutate a nopții freudiene, coborîtă ca un văl (găurită de ciudatul cuvînt : „*amères*" *, de neliniștitorul cuvînt „*semipères*" **), întinsă aici ca în *Les Commencements* (*Începuturile*) și în *Le Troisième Corps* (*Al treilea corp*). Întunecată nuntire a dorinței și a morții.

---

* Adjectivul *amare,* cu multiple omonime în franceză.
** Marcînd absența, totală și, respectiv, parțială, a mamei și a tatălui.

Toate acestea ne-ar putea face să credem că romanul lui Hélène Cixous este un roman alegoric. Or, nici vorbă de așa ceva. Alegoric înseamnă : ceea ce trimite la un alt lucru. Textul aici nu trimite decît la el însuși și numai la el. Și tocmai în asta constă atracția adîncă a acestei cărți. După modularea ritmică a primelor cincisprezece pagini, el se instalează în *volumul* propriei sale vorbiri și se dezvoltă într-o incantație-inscripție din ce în ce mai amplă, unde totul devine urmă. O serie presantă de derive, spermă/cerneală, sex/stilou, cearșafuri/pagină albă, pat/carte, desemnează scriitura (la un ciudat nivel de materialitate textuală) ca activitate a *erosului*. Și textul, noul amant, noul Dioniris, cheamă la dragoste, ca și la moarte, construindu-se și totodată consumîndu-se.

Această mișcare de înfășurare și desfășurare este caracteristică pentru o scriitură care se eliberează cu ușurință de orice funcție reprezentativă și narativă, fără ca totuși să se structureze ca descriere. Ea nu vorbește decît despre ea, și despre forțele obscure pe care le eliberează. Nu fără un anume narcisism scriptural. Dar lunga și învăluitoarea încetineală a ritualului este seducătoare : „Cînd în sfîrșit mă voi fi culcat de-a lungul textului pe care-l culc..."

1973

2

Am fi tentați să vorbim de *fenomenul Cixous* sau de *faptul Cixous*. Pentru a desemna această prezență invadatoare și obstinată, această evidență liniștită și încăpățînată : travaliul lui Hélène Cixous în literatura de azi. *Travaliu,* în sensul aproape obstetric al cuvîntului, dar și în sensul de activitate desfășurată la nesfîrșit, la nesfîrșit desfășurată asupra ei-înseși, plurală, neobosită, manifestîndu-se pretutindeni, în toate locurile, pe toate fronturile, la toți editorii. Scriitură irepresibilă, secretorie, compulsională, dar, în orice caz, scriitură. Mereu aceeași și mereu diferită. Cînd cuvînt ce înfruntă moartea și

noaptea geografiilor corporale, ca în *La*. Cînd fisiune, fuziune și recompunere provocatoare, aleatorie, a semnelor, ca în *Partie (Parte)*. Astăzi, limbă-strigăt în *Angst* [1].

Uimitoare carte despre neliniște. Scrisă fără oprire, dintr-o suflare. Ce comunică o stare de sfîșiere „primitivă" de-o extraordinară violență. Suferința se instalează încă de la primul rînd. E aici, distrugătoare, brutală, ca o luptă : „Se bat. Trupul se frînge, cerul explodează, scena arde, cad, și pămîntul nu mai există". Că această cădere vertiginoasă este legată de povestea, plină de violență, a unei relații cu mama, o va spune întreaga carte. Și prima scenă, inaugurală, care *propune* această întîmplare este cu adevărat cea a unui copil *așezat* * pe pămînt : „Mama mă așază pe pămînt. Ușa se închide. «Așteaptă-mă. Mă întorc îndată». Mama iese. Pămîntul se închide. Sînt afară. Cînd nu sînt acolo, tu mori. Trădată. Totul începe să moară". După care, textul se dezvoltă și se construiește ca un lung strigăt, aclamînd evenimentul unei nașteri. Hélène Cixous spune că înveți să te naști așa cum înveți să înoți, îndepărtînd încet apele originare cu brațele, cu întreg trupul încordat, cu întreaga piele. Drum care nu se termină niciodată, luptă lentă și frumoasă împotriva fricii îndepărtate : „Iată frica originară. Această povestire nu-i născocită. Jur că vreau să spun adevărul. Cei ce-au trăit-o au amuțit : și astfel povestirea a devenit inaccesibilă. Pentru a o smulge, trebuie să gîtui tăcerea".

Povestire inaccesibilă, tăcere gîtuită ? Asta e *Angst* ? Poate. În orice caz, e o carte despre copilărie, adolescență, dragoste și durere, despre o lume profundă unde mama este un fel de zeu ce se zbuciumă și se descompune. Realizînd uimitoarea performanță, cu care Hélène Cixous dealtfel ne-a obișnuit, de a *spune* fără să reprezinte, fără să arate, fără să povestească. Dacă există astăzi exemplul unei scriituri nonimitative, nondescriptive, nonnarative, ci doar producătoare de cuvînt sfîșietor, atunci el trebuie căutat aici. Iar această scriitură a

---

1 Éd. des Femmes.
* În franceză *pose* (tradus prin *propune*) și, respectiv *posé* (tradus prin *așezat*).

unei femei arată că poate în vreun loc „feminin“ al literaturii se elaborează de acum înainte o limbă nouă ale cărei raporturi cu cea veche sînt, în același timp, de ruptură și de multiplicare. Nu-i ușor să te pronunți asupra acestui lucru, și încă și mai puțin ușor să faci profeții. Dar penița aleargă pe hîrtie, se inventează cuvinte, se spun lucruri, a căror relație cu zonele obscure ale trupului, ale inimii și ale memoriei este atît de ostentativă, atît de vădită, încît trebuie să iei act de ea, ca de o străpungere. Hélène Cixous face totul spre a o realiza. Dar deși ar putea acționa în cadrul uneia dintre acele strategii sau teorii din care literatura imediat anterioară părea a-și fi făcut o regulă, totul se petrece ca și cum ea ar săvîrși acest efort parcă fără voie, dintr-o bogăție autentică, în inocența unui exces. Și tocmai asta e nou.

1977

Pentru Chantal Chawaf

1

Textul din *Retable* [1] (*Retablu*) este un fel de narațiune care se caută fără să încerce să se găsească. Ea povestește o „naștere“ și prezintă un „portret“, dar această naștere este mai ales cea a unui text ce iese, frază cu frază, în urma unui fel de apăsare, de imbold corporal insistent precum amintirea, iar portretul este cel al unei copilării, al unei tinereți, al unei vieți înscrise în cuvinte ce izvorăsc din piele, din carne, din sînge, ca o sudoare strălucitoare și fierbinte. Sînt scoase pe viu dintr-un trup de femeie.

Dar mai frumos și mai puternic este textul care urmează : *Rêverie* (*Visare*). Este un exemplu desăvîrșit, aproape incomparabil, de scriitură care se afundă în tai-

1 Éd. des Femmes.

nele nervilor, vaselor, organelor, sexului, pentru a spune viața. Mai exact, aici : pentru a spune plăcerea. Într-un fel de succesiune de raze infraroșii, ultraviolete, de unde cosmice ce aprind în trecerea lor pete de lumină în însăși substanța cuvintelor și-a imaginilor. Toate acestea într-un amestec cald, într-o frămîntare dulce pe care numai medierea unui trup feminin putea să o facă simțită și parcă imediată într-un text. Ciudat „travaliu" care, pe căile unei noi scriituri — ce-ar putea fi uneori cea a lui Claude Simon — duce către o realitate biologică adîncă. Așa cum se întîmplă astăzi și cu Monique Wittig. Dacă într-adevăr cu ajutorul cuvintelor se poate ajunge la acel dincolo erotic despre care vorbește Octavio Paz, atunci cu această carte s-a atins într-un sens o limită.

1974

2

Chantal Chawaf ne dă în *Cercoeur* [1] o carte care, în sfîrșit, nu se numește roman. Și e foarte bine că este așa, și foarte clar. Căci scopul acestei cărți pare a fi mai puțin acela de a povesti și mai mult acela de a *formula* ceva. Cu intensitate, în chip activ, cu bucurie, uneori cu disperare, dar întotdeauna cu un fel de poftă, de elan biologic (biologic este un cuvînt ce revine adeseori sub pana lui Chantal Chawaf) care situează limbajul acolo unde trebuie situat, în mod fundamental, originar : în gură. Dealtfel, la sfîrșitul unei pagini în care o femeie este iubită și mîncată ca o prăjitură, putem citi : „Și tu ai gura plină". Și tocmai acest simț al substanței pline, lacome, ce se revarsă, face ca *Cercoeur* să crească precum un aluat.

Și totuși nimic nu-i mai simplu decît acest text. O lume a „vieții domestice", a „vieții cazaniere", ancorată foarte departe și foarte adînc, ca și cea din *Retable*, într-o copilărie rurală, într-o existență petrecută la țară în care totul, de la grădina de zarzavat și pînă la masă, de

1 Éd. Mercure de France.

la masă la fructe, de la fructe la pămînt, fierbe, înmugurește. Lui Chantal Chawaf îi place acest lucru, și-i place îndeosebi să-l spună în cuvinte ce se cheamă unele pe altele, pe care ea le îmbină și, la nevoie, le inventează : „Și pămîntul cu care mă murdăresc este roșu, sîngele unui iepure jupuit, pămînt bogat ce se umflă, și mă împotmolesc în movilele, în munții, în marii munți ai acestei fierturi de argilă..." Acest travaliu al limbajului te face să te gîndești la Rabelais și, de asemenea, la Michaux, și te uimește cînd îl întîlnești în volutele unei tinere scriituri feminine ce-ar putea uneori fi cea a lui Colette. Uneori chiar și zgomotele din bucătărie capătă o amploare neașteptată : „...tigăile și oalele pentru gătit porcii, claponii, puii de găină, plita pe care se fierb dulcețurile, grătarul de topit brînza, piulița unde sînt zdrobite muștarul, usturoiul și nucușoara pentru sosuri, ajută gura, tubul digestiv, stomacul, în funcțiile lor fiziologice, întrețin dimpreună cu ele viața". Iar mucoasele, zonele obscure ale corpului înfloresc în chip ciudat : „Cavitatea abdomenului său conține izmă, buciniș, rozmarin, cimbrișor, tarhon, mușcată, iasomie, mentă, mimoze, trandafiri, violete, în loc de intestine..."

Dar mai există și altceva. Ca și cum reversul biologicului ar trebui și el oferit cititorului, *Cercoeur* construiește multe dintre imaginile sale în jurul temei copiilor ce sînt împodobiți și îmbrăcați, a bolii, a morții chiar, pe o ciudată armătură de dantelă de aur, de batist brodat, de stofe multicolore care, deși scoase dintr-un cufăr de țară, sînt semnul unei alte lumi, al unui alt univers. E ciudat acest ceremonial, această operă de catifea și de brocart ce taie și răstoarnă atît de des „cruzimea" cărții. Oare nu aici se află izvorul acelei secrete disperări, al acelei răni mortale ce se deschide adeseori în aceste pagini : „...ca și cum simptomele și funcțiile trupului meu n-ar mai fi decît o parte dintr-o universală disperare". Ceva, pretutindeni în această carte, îți dă o strîngere de inimă *. În mijlocul zgomotului cald al cuvintelor, al murmurului gurilor și al sexelor.

1977

* În original *serre (le) coeur*, omonim cu titlul cărții.

Fulgerele lui Dominique Rolin

1

Această carte, *Les Éclairs* [1] *(Fulgerele)*, este ca și titlul ei : purtătoare a unei lungi urme de lumină, care se înscrie cu insistență într-un cîmp vizual — negru sau alb, după cum vedem în el un cer furtunos sau spațiul unei lecturi. Încă de la primele rînduri ea se face „ascultată" cu multă forță și autoritate, căci dacă limba pe care o vorbește este multiplă, plurală, mereu tensionată, ea nu e mai puțin clară și directă, capabilă să impună, încă de la bun început, o *prezență*. Ce prezență ? O femeie stă culcată într-un pat alături de-un bărbat. Din însăși imobilitatea ei, din amprenta trupului pe cearșafuri, din căldura tainică ce-i învăluie mîinile, picioarele, fața, din celălalt trup alăturat, se nasc forme, contururi, pe care scriitura încearcă pe dată să le capteze, să le difuzeze, să le ramifice într-un *text*. Așa începe cartea, produs foarte intim al acestei scriituri a corpului : „La început, mereu aceeași atitudine : culcată pe partea dreaptă, cu genunchii îndoiți. Cearșaful acoperă capul înfundat în pernă. Imobilitatea ce mă rezumă astfel de sus pînă jos servește totodată de recipient și de conținut. Totul se petrece ca și cum n-aș mai avea formă : cineva care ar veni aici din întîmplare și și-ar plimba privirea pe deasupra patului n-ar vedea decît un ușor relief neînsuflețit. Aceasta este inevitabila condiție a pornirii, fără de care nimic nu poate fi început".

Pornire. Pornire numai, căci foarte curînd, și tocmai în aceasta constă originalitatea profundă a romanului, Dominique Rolin înlocuiește *desenul* ce tatonează nebuloasa corporală prin ceea ce trebuie să numim o structură, un dispozitiv. Acest dispozitiv îi este oferit de un cuvînt : *fulger*. O frază de André Breton, extrasă din *Primul Manifest al Suprarealismului* și pusă aici în chip de motto, îl încadrează în chip admirabil, epuizîndu-i aproape întreaga încărcătură : *E cea mai frumoasă din-*

1 Éd. Denoël.

tre nopți, noaptea fulgerelor : *ziua, pe lîngă ea, este noapte*". Dar acest cuvînt are numeroase semnificații, consemnate în Littré : autoarea își va clădi capitolele cărții tocmai pe acest șir de definiții, în număr de cincisprezece. De unde și secvențele intitulate succesiv : „Lumină vie și neașteptată care, venind din nori, precede de obicei zgomotul tunetului", „Fulgere acoperind o mare parte din cer, fulgere foarte întinse, difuze și formate dintr-o lumină ce iluminează o mare parte din cer", „Fulgere de căldură..." „Fulgere fulminante..." „Fulgere sferice...", și, mai departe : „Termen de chimie. Lumină strălucitoare ce apare la suprafața bobului de aur și de argint care rămîne pe creuzet" etc. Vedem că romanul se construiește, se înscrie în acest spațiu fascinant pe care-l trasează, îl limitează, îl iluminează fulgerele, în acest „templu" pe care-l desenează Dominique Rolin pentru a-și citi aici și a-și interoga viața.

Dacă adăugăm că, încă din capitolul al doilea, se face o altă „lansare" a scriiturii prin intermediul unui tablou (reprodus la începutul cărții) ce reprezintă, în maniera secolului al XVIII-lea, un bărbat și o femeie (cu un evantai negru) înaintînd într-un peisaj de apă și aburi, tablou care înfățișează poate bărbatul și femeia din primele pagini, părăsindu-și trupul, părăsind cartea, vedem cum în acest roman totul este legat de jocul figurilor și-al semnelor.

Dominique Rolin merge astfel în întîmpinarea imaginii tatălui și-a mamei ei, a copilăriei, a trecutului, a prezentului, a vieții, a ei înseși. Ea zmulge astfel „timp nopții și morții". Cu multă blîndețe, răbdare, forță, ea își transformă amintirile, dramele și visurile într-o „înflorire prăfuită" de cuvinte exacte și precise, știind că „memoria nu merită să fie numită memorie decît în ziua cînd timpul se pulverizează în atomi". Uneori doar un singur cuvînt — cel mai simplu : *deodată, subteran,* cel mai subtil : *marcasit* — va arunca sclipiri îndepărtate, și va duce la o descărcare a scriiturii sau la tresărirea dorinței (căci „cuvintele sînt sexe").

Această carte este profund vie, străbătută fiind în întregime de acea pulsație biologică atît de perceptibilă încă în precedentul roman al lui Dominique Rolin, *Le Corps*

(*Corpul*). Uneori, de o foarte mare frumusețe. Dar mai ales e străbătută de-o lumină ce iradiază fără încetare în însăși umbra țesutului scriiturii și al memoriei.

1971

2

Probabil că totul plutește în aer și că practica „analitică", mult banalizată (în cel mai bun sens al cuvîntului), nu joacă aici nici un rol. Raportul cu originile. Relația cu tatăl sau cu mama. Sau, cum spunea o carte revelatoare de Bernard Pingaud : „Tema, foarte delicată, a fiului ce-și pîndește tatăl". Odată cu *Lettre au vieil homme* [1] (*Scrisoare către un bătrîn*), iată că apare tema tatălui ce-și pîndește fiica.

O carte foarte frumoasă, trebuie s-o spunem, *prin adevărul* și mai ales prin voința neobosită de-a vedea limpede, de a auzi limpede. Da, de a auzi. Căci în această carte răsună și se încrucișează voci. Cea a *fetei* este cea mai limpede, cea mai precisă, cea mai insistentă, voce exploratoare ce desemnează prezentul, urcă în timp, recompune trecutul, printr-o constelație de scene, de indici, de cuvinte, luminos și sfîșiat, cum se întîmpla și în *Les Éclairs*, tot mai deschis către ecourile memoriei.

Începutul este simplu : e o situație trăită, deloc aranjată, o situație propusă în exemplara ei nuditate. Naratoarea îi scrie tatălui ei o scrisoare unde evocă vizitele rare, dar regulate, pe care ea i le face în „casa din celălalt ținut" — casa copilăriei — unde el devine „foarte bătrîn". Întîlnirea, deși provocată sau mai curînd purtată de două viziuni onirice, este descrisă cu o exactitate simplă ce conferă obiectelor familiare o prezență intensă : soba din sufragerie, cuierul, hainele, curtea, ușa. Și vedem cum tatăl și fiica, venind parcă din adîncurile tăcute ale timpului, înaintează unul spre celălalt : „Ghicesc că te apropii, fără să te zăresc încă : ai pus mîna pe mînerul ce se rotește și sub ochii mei. Perdeaua îngălbenită, atîr-

1 Éd. Denoël.

nată odinioară de mama, ne desparte, ca o membrană. Astfel că sîntem foarte aproape unul de celălalt, dar și uimitor de îndepărtați, definitiv pierduți. Tu știi ceea ce știu și eu : vestibulul unde se va produce întîlnirea este un loc de tranzit ce semnifică dorința noastră comună de a ne afunda din nou în pîntecul mamei, moartă acum șapte ani : nici tu și nici eu încă nu ne-am obișnuit, pînă acum, cu dispariția ei bruscă. Deci ea este mereu aici fără să fie aici, uriaș buzunar rătăcitor spre care tindem. Vrem să regăsim dramele noastre călduțe, liniștitoare. Am fi din nou, tu, tatăl, și noi, copiii ; fără de griji, vindecați". *Confruntare*, deci, dar a cărei miză este altminteri vitală decît în confruntările judiciare, pentru că adevărul ce trebuie adus la lumină aici este cel al unui dialog ancestral, făcut din cuvînt și din tăcere, interpuse între două ființe despărțite de o neînțelegere dar legate prin aceleași rădăcini. Dealtfel ca și adevărul *grupului* în care s-a înscris existența lor comună, acel „trup cu cinci capete" (fratele, sora, naratoarea, părinții) pe care fantoma mamei îl străbate cu o mare insistență.

Legături pe care le-ar putea descifra psihanaliza, dar pe care le dezvăluie mai ales privirea și cercetarea scrutătoare al căror instrument devine, în această carte, scriitura. „Sînt un sac de atenție", spune Dominique Rolin, și puține afirmații ar reda mai bine tensiunea descriptivă a imaginilor. Detaliile sînt circumscrise cu o intensitate violentă și totodată calmă, dar cuvintele sînt aici obiectul unei dulci manipulări, al unui perseverent „tratament" care tinde să obțină toate rezonanțele amintirii : un substantiv — *luminiș, viciu, tafta ;* un adverb — *tîrziu ;* o conjuncție — *dar ;* o proferare fonetică — *kouadneuf ?* * ; o literă, un sunet, *r ș*, încep dintr-o dată să vibreze pînă foarte departe în memorie. Și cartea înaintează, reconstituind, desfășurînd, recompunînd. Mai ales *trasînd*, pe înseși urmele desenului (practică folosită atît de tată cît și de fiică), uneori în felul acelui pictor despre care e vorba undeva în carte care, stînd pe scaun în atelierul său, lucra la vreo douăzeci de tablouri în același timp, ridicîndu-se ca să mai pună cîte o tușă cînd ici, cînd dincolo...

* Quoi de neuf ? (Ce-i nou ?)

Așa lucrează memoria. Asupra unor forme, a seriilor unei claviaturi complexe. Ea aduce la suprafață o muzică adîncă, însăși muzica, pudică-impudică, a acestei interogații asupra vieții și a morții : interpretarea *tatălui*.

1973

3

Deux (*Doi*) : un roman cu o arhitectură simplă. Împărțit în nouăsprezece momente, concepute ca tot atîtea *runde* în care se înfruntă doi adversari, numiți *Unu* și *Doi*, ce sînt cele două fețe ale naratoarei. Totul într-un spațiu temporal ce începe în dimineața de Crăciun a anului 1972, la ora 7, și sfîrșește a doua zi seara, la orele 19. Spațiu atît de bine circumscris, atît de bine limitat, încît te face, într-adevăr, să te gîndești la un ring. Într-un sens, de la Hemingway încoace boxul n-a mai ocupat niciodată în literatură un loc atît de privilegiat. Totuși ceea ce reține în primul rînd atenția în acest roman este perfecta lui structură dihotomică. Era greu de mers mai departe pe această cale. *Unu* și *Doi* reprezintă cuplul antinomic : *animus* și *anima*, dreapta și stînga, interiorul și exteriorul, fața și reversul, principiul plăcerii și principiul realității, *eu* și *mine*. Cu asemenea personaje, meciul nu putea fi decît o piesă densă și bine jucată, unde se numără punctele și pumnii.

Să fie vorba încă o dată de o autoanaliză, de acea punere în scenă a memoriei și a dorinței pe care Dominique Rolin o construiește neîncetat începînd cu *Les Éclairs* și cu *La Lettre au vieil homme?* Începutul ne-ar putea lăsa să o credem, de vreme ce cartea se deschide — vorbește *Doi* — cu transcrierea unei definiții din dicționar, cea a verbului *a hăitui* (*A hăitui* : a răscoli o pădure pentru a stîrni vînatul... mai exact, a obliga animalele să intre în plase sau să alerge în bătaia puștilor... prin extensie, vorbind despre oameni, a-i strînge într-un loc pentru a-i prinde...). Este foarte evident că „stringerea" se operează aici prin toate mijloacele. În timp ce *Unu* ajunge la deplina senzualitate, maturitate, la deplinul echilibru, *Doi*

îl urmărește, îl hărțuiește cu toate armele fricii, ale culpabilității, ale îndoielii. Este vorba despre o vînătoare și despre o luptă, dar înfruntarea n-ar fi cu putință, în orice caz n-ar ajunge la acea violență a scriiturii ce caracterizează cartea, dacă meciul n-ar fi totodată o perpetuă *dragare* a tot ceea ce trecutul, prezentul și viitorul pot depune într-un timp trăit cu intensitate : nu *dragare* în sensul obișnuit în care se folosește acest termen(deși uneori poate fi vorba și despre așa ceva), ci mai degrabă în sensul de operație prin care sînt răscolite adîncurile.

Or, profunzimile răscolite aici par a fi, în primul rînd, cele ale corpului. Dominique Rolin scrie foarte limpede : „Am mereu impresia — paradoxală la urma urmei — că, pentru a ajunge la psihic, trebuie să treci prin organic. Asta te face să cîștigi timp, în ciuda unor aparente obstacole". De fapt, *Unu* ca și *Doi* sînt împinși de o imperioasă nevoie de a-și desfășura viața organică, de a-și pîndi bătăile sîngelui sau zgomotul intestinelor, de a se simți făcuți din oase, carne, mușchi, iar Dominique Rolin înaintează uneori cu o îndrăzneală încă neegalată în acea zonă unde funcțiile corporale clădesc anumite temelii ale ființei. Pentru a le scoate din bîrlogul lor — a le „hăitui" — ea folosește un limbaj care, prin refuzul cenzurilor, prin jocul de cuvinte, uneori prin efecte onomatopeice sau prin sublinieri fonice, „pune în mișcare" multe lucruri. Poate că e vorba aici de acel refuz al „filtrării psihicului prin scriitură" despre care vorbește romanciera cînd notează : „Filtrarea psihicului prin scriitură este o primă minciună, un procedeu chimico-literar, o aproximare mediocră..." Este mai ales un mijloc de a agăța tot ceea ce se oferă, atît în cadrul celor patruzeci și opt de ore, în care gesturile micului dejun, ale toaletei, ale lîncezelii în pat sînt ca niște repere ale intensității trăite, cît și în involuția memoriei ce „suscită" imagini multiple : cele ale copilăriei, semnele prezenței mamei sau tatălui, și cele ale unui timp explodat, ritmat de insistenta imagine a unei camere dintr-un hotel sordid, de spectacolul unui cuplu insolit de vagabonzi întîlniți în noapte, de întîlnirea cu o nebună ce urlă „cucurigu" într-o stație de metrou — toate acestea *răscolite* foarte adînc.

Dominique Rolin străbate aceste imagini precum o statuie mîndră așezată la proră și care, asaltată de valuri, e amenințată din toate părțile. Se luptă ea oare pentru integritatea sau pentru unitatea persoanei sale ? În orice caz, meciul este necruțător. El se termină cu puternice lovituri de pumn, date în față. *Doi* și *Unu* rămîn oare, după asta, teferi ? Este greu de spus. Dar textul ce rezultă din lupta lor nu poate fi suprimat, șters. Căci atunci : „*Doi* ar fi tăiat în două. Noi am fi astfel reduse, tu și cu mine, la *Unu*, supremă asimilare a vidului. Ceea ce ne-ar afunda pe dată în moarte : ne este cu desăvîrșire imposibil să trăim fără să călcăm în picioare organismul celuilalt, nu-i așa, draga mea ?"

1975

Monique Wittig : „feminariu"

Nici roman, nici poem. Ce este atunci *Les Guérillères* [1] ? Poate o epopee. Epopeea femeilor. Cea mai subtil „convingătoare" din cîte s-au scris vreodată. Dar o epopee fără pompă, fără discurs. Dimpotrivă : toată făcută din semne, din urme, din trăsături scurte și incisive. O regăsim aici, cu plăcere, pe Monique Wittig din *Opoponax*, pe scriitoarea care surprindea lumea copilăriei cu o privire exactă și proaspătă și cu ascuțită naivitate. Dealtfel „luptătoarele" sînt mai întîi niște fetițe și prima impresie pe care o ai este mai curînd liniștitoare, deși în jocurile lor există deja ceva vag neliniștitor sau ciudat de agresiv : „Își fac singure spaimă ascunzîndu-se în spatele copacilor. Rînd pe rînd, imploră milă. Se lasă prinse în întuneric, învinsă fiind cînd una, cînd cealaltă. Sau este căutată, pe bîjbîite și după miros, cea al cărei parfum a fost ales. Amoma anasonul betelul scorțișoara cubebul menta miambalul moscul ghimberul cuișoarele nuca

1 Éd. de Minuit.

tămîioasă piperul șofranul salvia vanilia pot fi pe rînd alese. Purtătoarele acestor parfumuri sînt atunci urmărite pe întuneric, ca într-un joc de-a-v-ați-ascunselea. Se aud strigăte, rîsete, zgomote de corpuri care cad“.

Dar foarte repede fetițele se măresc. Ele descoperă cărți ciudate, bizare „feminarii“ prin care le sînt revelate multe lucruri, începînd cu legile secrete ce guvernează „specia“ și mai ales minunata, fascinanta simbolică a sexului lor. Simbolică ce ia forme neașteptate și se înscrie mai ales în semnul O, ale cărui vibrații străbat întreaga carte (devenită astfel un fel de nouă și alegorică *Histoire d'O — Povestire despre O*) : „Există undeva o sirenă. Trupul ei verde este acoperit cu solzi. Fața îi e dezgolită. Subsuorile sînt de un roșu stacojiu. Uneori începe să cînte. Ele spun că din cîntecul ei nu se aude decît un O continuu. De aceea acest cînt evocă pentru ele, ca și tot ceea ce amintește de O, zeroul și cercul, inelul vulvar“. În altă parte, coaliția ofidienelor, odonatelor, oogonelor, odoacrelor, olintienelor, oolitelor, omfalelor, orienelor va sublinia simbolul... Trebuie să arătăm aici rolul pe care îl joacă *scriitura*, în sensul cel mai precis al termenului, în această suită de texte. Acest O ce se desenează fără încetare este și forma unei guri ce vorbește și care proiectează pe hîrtie cuvintele vii pe care le dăruiește auzului. „Luptătoarele“ nu știu decît să vorbească, să *spună*. Tot ceea ce ele oferă, anunță și revelează nu va putea lua altă întruchipare decît cea a mărturiei orale transformate curînd în cuvînt scris. „Ele spun că...“ va fi deschiderea, insistentă, perseverentă, a tuturor fragmentelor, aproape a tuturor frazelor ce compun povestirea. Ciudată scriitură iterativă, lăsînd cu încăpățînare „urme“, și care ne pune în fața unei noi realități din istoria narațiunii romanești : folosirea persoanei a treia a femininului plural ca subiect colectiv al cărții, altfel spus, *domnia* femininului plural.

Astfel organizate, luînd astfel cuvîntul, se înțelege că „luptătoarele“ își descoperă repede adevărata lor față, aceea de *guérillèros* femele, agresive, amenințătoare, „atăcînd“ cu veselie. Fetițele s-au transformat în războinice și iată-le, cu pușca pe umăr, cum încep să semene cu

luptătorii din Vietnam sau cu chinezoaicele ce înaintează în rînduri strînse : „Manifestantele înaintează, fiecare ținînd în mîna ridicată cîte o carte. Fețele lor sînt nespus de frumoase. Mulțimea compactă se revarsă în piață, repede deși fără violență, dusă de mișcarea lăuntrică pe care i-o impune masa sa. Cînd manifestantele încearcă să se oprească în jurul grupurilor alcătuite de vorbitoare, mișcări uriașe se produc în diferite puncte ale pieții. Dar ele sînt imediat împinse, mînate de miile de femei tinere ce le urmează și care se opresc, la rîndul lor". Și dincolo de aceste armate de femei, din străfundul vremilor, alte luptătoare, alte Minerve, alte Amazoane, alte zeițe războinice se ridică și vin să îngroașe rîndurile. Numele lor sînt înscrise, cu frumoase majuscule, de-a curmezișul paginilor cărții : OSEA BALKIS SARA NICEA IOLA CORA SABINA DANIELA GALSWINTHE EDNA JOSEFA (care uneori, cînd textul devine povestire sau anecdotă, se transformă în nume familiare, cotidiene : Dominique Aron, Lucie Maure, Elsa Brauer, Odile Roques...) Nu există nici un fel de îndoială asupra sensului luptei lor. E vorba mai întîi de a smulge lumea din mîna bărbaților, răsturnînd termenii discursului secular pe care *ei* l-au instituit. Cuvintele lor sînt foarte clare în această privință : „Ele spun, ei te-au ținut la distanță, ei te-au menținut, te-au constituit într-o diferență esențială. Ele spun, ei te-au adorat ca pe o zeiță, sau te-au ars pe rugurile lor, sau te-au îndepărtat, ca pe o slujnică, în curți dosnice. Ele spun, ei te-au tîrît întotdeauna în noroi prin vorbele lor. Ele spun, în vorbele lor, ei te-au posedat violat luat supus umilit pînă la sațietate". Și iată că acum ele sînt mai mult decît femei, sînt un fel de entități în luptă, de embleme înălțate, de figuri suveran instalate în gesturile și atitudinile lor : vorbitoarele, jucătoarele, băutoarele, manifestantele, femeile-soldat (ciudat de asemănătoare, în unele privințe, cu *Nemuritoarele* lui Pierre Bourgeade...)

Primul lucru pe care au trebuit să-l facă a fost acela de a schimba cuvintele, de a schimba limbajul : „Ele spun că în primul rînd trebuie examinat, modificat, răsturnat vocabularul tuturor limbilor, că fiecare cuvînt trebuie trecut prin ciur și prin sită". Monique Wittig a știut

să facă pentru ele acest lucru. Scriitura cărţii sale este, într-adevăr, atît de nouă şi de inventivă în simplitatea ei, încît orice mişcare a peniţei e inseparabilă de-o pură mişcare a sufletului, a imaginaţiei şi a memoriei. E greu să întîlneşti o carte în care lucrurile să fie spuse cu mai multă dezinvoltură simplitate. Mai mult decît lucrul spus, contează aici muzica, zborul frazei, invenţia formelor vorbite. Fie că ni se descrie „ceaţa ce acoperă apa, cîmpiile, casele", un răsărit de soare care „îşi trimite razele de-a curmezişul peste trunchiurile înălţate şi circulare ale arborilor", sau o ploaie ce coboară „peste insulele portocalii verzi albastre", tonalitatea imaginilor este de-o exactitate desăvîrşită în ea însăşi, şi parcă mereu reînnoită. Această fericire, această metamorfoză a formelor preschimbă fetiţele în „luptătoare". Surprize ale limbajului !

1970

„Donne"[1], de Lucette Finas

O femeie ce nu se aseamănă cu nici o altă femeie : Donne. Cine e ea ? Un fel de fantasmatică Doamnă Récamier ce acordă celor ce-o slujesc ofranda piciorului ei. Unde trăieşte ea ? Într-o lume foarte ciudată, literal *u-topică,* unde respiri o bizară cultură medievală şi teologică, undeva la egală depărtare de Épinal, de Leyda, de Ypres, de Anvers sau de Louvain. Personajele ce bîntuie prin aceste ţinuturi au nume pedante, cu iz latinesc şi pline de *h*-uri germanice : Herr, Hans, Hansenius, Hesius, Hesne sau Henne. Dar să nu ne neliniştim, înfăţişarea lor e veselă : poartă veşminte vîrstate cu verde, roşu şi galben şi au, la o adică, toate atributele lumii contemporane. (Donne însăşi se împodobeşte cu o cingătoare împletită din telefoane). Unul dintre ei, ce poartă nu-

1 Éd. du Seuil, col. „Fiction et Cie".

mele predestinat de Hell (*el* sau *ea* ? sau numai *infernul* singurătății și-al sclaviei ?), un fel de bufon de treabă cu urechile clăpăuge, ieșit parcă din Plaut, se instituie încă de la început în marele preot al cultului lui Donne.

Și iată cartea care se construiește din pagină în pagină, din săptămînă în săptămînă, pe acest cult ciudat. În așa măsură înrădăcinat în adîncimile corporale ale lui Donne și-ale partenerului ei, încît mulți cititori vor rămîne perplecși. Donne își oferă piciorul. Hell îl pune în fiecare zi în gura lui larg deschisă, deformată de suferință și dragoste. După ce i-a dat piciorul, ritualul continuă : Donne îi oferă succesiv diferite părți din trupul ei. Degetul mare, Arătătorul, Mijlociul... și astfel se instaurează *Serviciul Degetului,* nu mai puțin fetișist în aparență decît precedentul, dar mai puțin chinuitor. Totul va sfîrși prin torturi — cele ale lumii moderne, inventariate — și prin capcane, răni, viclenii atît izbutite cît și zădărnicite. Ciudat univers de relații alterate și denaturate, în care totul pare că se petrece pe scena trupului, ce nu-i de fapt o scenă erotică, ci în chip fundamental o scenă a *oralității,* în toate sensurile acestui cuvînt. Căci, sub efectul „serviciului“ la care îl constrînge Donne, limba lui Hell se alterează în mod fatal și ea, deformează cuvintele și sunetele, înlocuiește pe j cu l (într-o tenace și caraghioasă lălăire), se întoarce în grabă către gîngurelile și scîncetele copilăriei. Ciudate *defecte de limbă.* Agravate de nu mai puțin ciudate defecte de comunicare. Într-adevăr, Hell nu se mulțumește cu umila și devotata sa sarcină. El se află în centrul unei întregi rețele de legături, în care toți ceilalți parteneri ai lui Donne, aleși sau virtuali — Hans, Herr, Hansenius — își au locul lor. Și îi unește tocmai ceea ce ei își spun despre ea sau unii despre alții, teribilul colportaj al cuvîntului („el mi-a spus că tu ai spus că ea îmi spusese“) ce-i înlănțuie.

Așadar, avem de-a face cu o carte a dependenței și a *falsificării,* și totodată a durerii. În centrul ei se află o interogație. Ea ia forma unei întrebări oarecum derizorii, oarecum neliniștite, ce se pune cu insistență cu privire la o presupusă boală de piele a lui Donne. Căci pe nas i-a apărut o pată roșiatică de mărimea unui bănuț. Donne

o ascunde. Dar mai sînt și altele. Ce boală e oare? Pistrui, pecingine, rîie, rapăn, vreo zgaibă? Sau lepră? În lexicul fictiv sau controlat al medicinii nu lipsesc cuvintele care să desemneze „acel lucru". Poate că-i din nou doar o problemă de limbă. În orice caz, răul e aici. Și el va circula, va multiplica semnele, se va insinua peste tot pentru a deregla discursul și a răspîndi neliniștea.

Această povestire neașteptată e nostimă, vioaie, insolită. Este lizibilă în lumina unui cod cultural subtil și complex, răsturnat cu foarte multă eficacitate. Ea se hrănește totuși, în același timp, din ceva foarte intens „somatic" (nostimada mergînd aici mînă-n mînă cu suferința) care te face să te gîndești că expresia, atît de rău și de abuziv folosită, de „scriitură a trupului" poate găsi astăzi o aplicație romanescă nouă și provocatoare, prin jocul oglinzilor metonimice. Este șansa și riscul pe care le oferă, după *La Crue* (*Creșterea*), această nouă tentativă a lui Lucette Finas.

1976

Text, film, voce la Marguerite Duras

Din operă în operă, din film în film, lent dar cu perseverență și exactitate, Marguerite Duras este pe cale să facă din scriitura cinematografică o *scriitură* în sensul strict al cuvîntului. Rezultatul este de-o frumusețe imobilă și tăcută ce poate surprinde. Rămîne ca aceste imagini, aceste gesturi, aceste mișcări de cameră cinematografică, acești timp morți să compună, pe pagina albă, un *text* de-un fel foarte nou.

Ne va convinge de acest lucru *Nathalie Granger*. Cel ce vede filmul este la început captat, pînă la fascinație, de prezența, violentă și mută, a Luciei Bose și a lui Jeanne Moreau în acea „casă de femei" în care o fetiță (Nathalie Granger) se joacă alături de ele, unde un post

de radio difuzează informații neliniștitoare, unde apare un ciudat comis-voiajor... Cel ce citește textul descoperă, rînd cu rînd, înscrierea acestei prezențe, *vocile* (totuși rare și folosite cu economie) care o poartă, semnele ce o străbat : „Scaune de grădină pliate", „Zi cenușie, ușor cețoasă", „Mînă de femeie, pusă pe geam", „În parcul gol, focul se stinge". Vagi indicii, nimic aproape. Și totuși, în această materie puțină, în această gestualitate elementară, se fixează și se încadrează lucruri pe care nu le poți uita. De exemplu, acele priviri de femeie, despre care Marguerite Duras spune atît de bine : „Privirea unui bărbat *n-a regăsit încă* acea funcție de scufundare, de îngropare a discursului într-un loc în care el se anulează, *tace*, se suprimă — pe care o are privirea unei femei". Sau acele atitudini, tăioase, absente, ce nu se pot naște decît dintr-o stare „venită din adîncul vremurilor, dintr-o opresiune imemorială".

Da, *scenografia* femeii, făcută pentru a fi văzută, arătată, proiectată (și Marguerite Duras știe bine acest lucru, căci ea a realizat mai întîi propriul *ei* film), dar al cărei sistem vizual și sonor capătă, prin intermediul scriiturii, o atît de ciudată intensitate. În aceasta constă inovația în domeniul expresiei, aproape ireductibilă la orice analiză formală, pe care o manifestă acest gen de operă. Nu-ți dai seama în ce moment și pe ce cale se trece de la semnele imaginii la semnele *scrierii*. Dar trecerea se face. Cu eficacitate și intensitate. Cuvîntul *script*, ce desemnează de obicei un proiect de scenariu, devine aici o realitate dură, netă, tangibilă, precisă, literară.

Totul se petrece ca și cum, prelungind căutările scriiturii românești contemporane printr-un travaliu de cineast, Marguerite Duras ar fi ajuns să confere textului literar un fel de puritate sau de rigoare *indicială* absolută. *La Femme du Gange* (*Femeia de pe malul Gangelui*), ce urmează după *Nathalie Granger* și *India Song*, constituie un alt exemplu. Cele două opere sînt totuși foarte diferite. Prima este un film turnat în întregime în planuri fixe (152 de planuri) și unde două „benzi", cea a imaginilor și cea a vocilor, se suprapun fără să se întîlnească. Cea de a doua este o piesă, scrisă pentru Peter Hall, directorul Teatrului Național din Londra. Punctul lor co-

mun este acea tematică „indiană" ce pare că o obsedează pe Marguerite Duras începînd cu *Le Vice-Consul* (*Viceconsulul*) : într-un plan îndepărtat, povestea de dragoste dintre Anne-Marie Stretter și viceconsulul Franței la Lahore, în avanscenă o Indie paroxistică năpădită de foamete, lepră și mizerie, și învăluită în umiditatea caldă a musonului. Toate acestea se înscriu în spațiul unui oraș ce se numește S. Thala. În preumblarea unei femei îmbrăcate în negru. În mersul unui călător ce ajunge la malul mării înotînd pe spate. În notații ca „Lung coridor întunecat. Covor. Oglinzi", sau „Încet, bărbatul se întinde lîngă trupul adormit. Mîna continuă să mîngîie obrazul, trupul", sau „Departe, zgomote îndepărtate de vîsle, de apă răscolită". Dar, mai ales, în muzică, în voci. Muzică ce poate fi aria intitulată *India Song,* sau cea din obsedanta lecție de pian, care, de la *Moderato cantabile* la *Nathalie Granger,* străbate întreaga operă a lui Marguerite Duras. Vocile, savant numerotate și distribuite, sînt însăși trama, invizibilă și sonoră, a acestor texte.

Dar aici sunetul nu este antonimul tăcerii. Opoziția dintre ele se anihilează într-o anumită fixitate a imaginii, într-o anumită violență albă a planurilor. E tocmai ceea ce, în film sau în carte, se constituie în scriitură.

1974

II

POEZIE

Despre Char

1. Char sau refuzul

Într-o scrisoare către F. C. (François Curel), datată din 1941, René Char scrie, în legătură cu cîteva poeme de durere și de luptă reunite în *Seuls demeurent (Doar ei rămîn)*, următoarele : „Desigur că trebuie să scriem poeme, să însemnăm cu tăcuta cerneală furia și suspinele tristeții noastre de moarte, dar nu trebuie să ne oprim aici. Ar fi mult prea puțin [1]". Se știe că viața i-a fost conformă cu vorbele.

Totul a început la 3 septembrie 1939, zi cînd s-a declarat războiul. Un poem, *Le Loriot* (*Grangurul*), marchează această zi astfel :

Grangurul intră în capitala zorilor.
Sabia cîntului său închise tristul pat.
Totul se sfîrși pentru totdeauna.

Remarcăm că poetul vorbește de sfîrșit și nu de început. E, într-adevăr, un sfîrșit, sfîrșit al echivocurilor, al amînărilor, și-al ultimelor iluzii. Trezire brutală, arzătoare. Într-o altă scrisoare către F. C. — dar din 1943, de astă dată, citim : „Arestarea în masă a israeliților, ședințele de scalpare din comisariate, raidurile teroriste ale poliției hitleriste prin satele năucite, mă ridică de la pămînt, și-mi pun pe crăpăturile feței o palmă de fontă roșie". Și, puțin mai departe, această întrebare : „Ce faptă exterminatoare și-a ascuns mai puțin scopurile decît aceasta ?" (Însoțită de precizarea, ce arată o conștiință clară a complicității dintre nazism și alte fapte violente din istorie : „Cu excepția reprimării mișcării muncitorești și

---

1 *Billets à F. C.*, apărute în *Recherche de la base et du sommet*, Éd. Gallimard.

a crudelor expediții coloniale, sabie pe care ura de clasă și eterna lăcomie o înfig din cînd în cînd în trupuri excomunicate în prealabil".)

În fața acestei situații, un singur răspuns : refuzul. Poetul dispare ca poet. El nu reapare, purtînd armele frumosului și ale adevărului, decît într-o lume eliberată. Poemul *Chant du refus* (*Cîntecul refuzului*) o spune limpede : „Poetul s-a întors pentru ani îndelungați în neantul tatălui. Nu-l chemați înapoi, voi toți cei ce-l iubiți... Ah, prin frumos și adevăr, fiți *prezenți* în număr mare la salvele eliberării !" Și imposibilitatea de-a trăi, de-*a trăi cu asemenea oameni,* se definește, biciuitoare : „Am răspuns la lovituri. Omorau de atît de aproape încît lumea s-a vrut mai bună. Brumar al sufletului meu niciodată escaladat, cine aprinde focul în stîna pustie ? Nu voința eliptică a scrupuloasei singurătăți" [1].

Un cuvînt desemna atunci tineretul ce refuza să se supună : *refractar.* Char îl folosea pentru a-l saluta pe Rimbaud, cei optsprezece ani ai lui Rimbaud : „Cei optsprezece ani ai tăi, refractari la prietenia, la reaua-voință, la prostia poeților din Paris, ca și la bîzîitul de albină sterilă al familiei tale, puțin cam nebună, din Ardeni, ai făcut bine că i-ai risipit în cele patru vînturi ale lumii, că i-ai aruncat sub cuțitul precocei lor ghilotine", spunea el după ce își clamase aprobarea : „Ai făcut bine c-ai plecat, Arthur Rimbaud !" Am putea vedea aici, la nevoie, o strictă continuitate între intransigența suprarealistă și angajarea militantă în Rezistență. Numai că, în virtutea legilor intransigente ale acțiunii, lucrurile se reduceau la o alegere drastică, radicală, minimală. Char a exprimat acest lucru în maniera sa cea mai rapidă și mai decisivă în ziua cînd a scris : „În fața tuturor acestor lucruri, A TUTUROR ACESTOR LUCRURI, un colț, făgăduințe de răsărit de soare [2]" (Dealtfel, se remarcă intensa prezență fizică, materială, a obiectului revolver, în *Feuillets d'Hypnos,* în această uimitoare paranteză anecdotică din nota 217, de exemplu : „Olivier le Noir mi-a cerut un lighean cu apă ca să-și curețe revolverul. I-am

---

1 *Seuls demeurent,* în *Fureur et Mystère,* Éd. Gallimard.
2 *Feuillets d'Hypnos,* în *Fureur et Mystère,* Éd. Gallimard.

sugerat să-l ungă cu grăsime. Dar era mai bună apa. Sîngele de pe pereții ligheanului rămînea în afara imaginației mele").

Restul e scris de istorie. Demobilizat în iulie 1940, René Char se întoarce în L'Isle-sur-la-Sorgue. În lunile următoare este denunțat de directorul general al Siguranței naționale (scrisoarea din 30 noiembrie 1940 [1]) drept „comunist", din pricina legăturilor sale cu mișcarea suprarealistă. Prefectul din Vaucluse dă ordin să i se percheziționeze locuința. Char pleacă la Céreste, în Alpii din Haute-Provence, unde venea regulat din 1936, și unde familia Roux îi găsise o casă. În prima jumătate a anului 1941, cînd nemții începeau să-și intensifice acțiunile în zona din sud, Char aderă la Armata secretă (A. S.), atunci pe cale de a se forma, sub numele de „căpitanul Alexandre". Conduce sectorul A. S. Durance Sud și organizează, într-un teritoriu mărginit de Forcalquier, Banon, Apt și Luberon, diferite operații, mai întîi împotriva armatei italiene, apoi împotriva celei germane. În 1943, angajîndu-se în cadrul Forțelor franceze combatante (F. F. C.), este numit, „pe întreaga durată a războiului", șef de departament al Secției de aterizaj și parașutaj din regiunea 2 (S.A.P., R. 2) și adjunct pe lîngă șeful regional al rețelei „Action" (comandant Pierre-Michel) ce controla șapte departamente. Secțiunea de aterizaj și parașutaj creată de statul major al generalului de Gaulle în Alger este o organizație ce are drept misiune să amenajeze terenurile de aterizare clandestină și terenurile de parașutaj necesare avioanelor aliate spre a livra material de război. Efectivul S.A.P. era, în general, constituit din tineri ce veniseră în *maquis* pentru a se angaja în lupta „de partizani". S.A.P. din Alpii de Jos trebuia să „recepționeze" 53 parașutaje, să realizeze 21 de depozite de arme, să organizeze o rețea de comunicații prin radio și o filieră interdepartamentală de transporturi clandestine. Această activitate s-a desfășurat pînă în lunile ce-au pre-

1 Acest document, ca și altele, a fost prezentat la Expoziția René Char, care a avut loc la Fundația Maeght din Saint-Paul-de-Vence, și apoi la Paris, la muzeul de Artă modernă, în 1971-1972.

cedat debarcarea aliaților în Mediterana. În iunie 1944, Char a fost invitat să vină în Alger pentru a face parte din statul-major interaliat. El ocupă aici funcții militare de mare responsabilitate, pînă la reîntoarcerea sa la S.A.P., la sfîrșitul lui august, după Eliberare, și pînă la demobilizarea sa, în 1945.

Este vorba deci de o experiență, foarte precisă și activă, căpătată în cadrul Rezistenței. În această perioadă de luptă clandestină, Char a fost înconjurat de oameni ce l-au secondat cu multă eficacitate, ca Léon Saingermain — Léon Zyngerman — astăzi negustor la Paris, căruia Char i-a adresat unul dintre cele mai frumoase comunicate-poeme din *Feuillets d'Hypnos*. Unii au devenit, prin moartea lor, personaje de legendă, ca Émile Cavagni, Roger Bernard, executați de nemți : „Primăvara și începutul verii fuseseră ucigașe. Întîlnirile noastre cu S.S.-iștii și cu polițiștii se terminau de cele mai multe ori, în funcție de starea forțelor ce se înfruntau, fie prin exterminare, fie printr-o retragere totală. Majoritatea tovarășilor alături de care mă aflasem încă din primele zile fuseseră omorîți în luptă sau executați". Dar au venit alții, cu forțe proaspete : „În diferite puncte critice din Alpii de Jos, Zyngerman, Noël, Claudon, Aubert, Besson, Grillet, Rostagne țineau piept inamicului cum puteau, făcînd uz de întreaga lor experiență de luptători încercați ce trecuseră prin cele mai neobișnuite greutăți. Dar un tineret minunat, încă nu de mult cuprins de spaimă în fața dușmanului, curînd însă recăpătîndu-și întreg curajul datorită existenței noastre intrate în legendă, venea acum, din toate părțile, dîndu-ne noi puteri".

Mulți oameni, cu adînci rădăcini în acel ținut, își mai amintesc încă și astăzi de căpitanul Alexandre, și mai vorbesc încă despre el în orășelele și în comunele din Haute-Provence. Mărturiile lor, mult timp orale, mult timp dispersate, au fost în parte adunate în numărul special din *Cahiers de l'Herne* (no. 15), consacrat în 1971 lui René Char. Putem citi aici mărturia lui Marceau Seignon, primar comunist în Bonnieux, a lui Jean Fernand, a lui Bruno Charmasson, a colonelului Coste, a lui Zyngerman. Această suită de texte constituie pentru prima

oară un ansamblu de repere, foarte prețios pentru situarea lui Char ca om de acțiune, pentru definirea profilului său de luptător. Mărturia cea mai prețioasă este poate, dealtfel, cea pe care o aduce Georges-Louis Roux, fiul notarului ce l-a găzduit pe Char la Céreste. Este un document impresionant prin căldura, viața, autenticitatea sa, în care căpitanul Alexandre apare așa cum îl vedeau, fără îndoială, oamenii. Eficace, precis, mobil, aspru și exigent, dar întotdeauna purtîndu-se cu ei frățește. Această fermitate, această exigență, această putere de a-i însufleți și pe ceilalți — confirmate și de majoritatea altor martori — ne-ar putea face să credem în nu știu ce „virtute“ militară a lui René Char. Dar mărturia lui Georges-Louis Roux înlătură orice îndoială. Iat-o : „E sigur că relațiile ce-l leagă pe șeful unei armate clandestine de oamenii lui sînt de-o altă natură umană și de-o altă eficacitate în luptă decît cele ce se instaurează într-o armată oficială. Dealtfel, nu ni-l putem imagina pe René Char ca ofițer într-o armată regulată ; constrîngerile convenționale, ierarhiile factice țin de o structură mentală incompatibilă cu cea a poetului partizan, al cărui scop nu este menținerea ordinei stabilite, ci distrugerea revoluționară a acesteia“. Distrugerea revoluționară a ordinei stabilite : nu există nici o ruptură între bătăliile suprarealiste date de scriitorul Char și lupta sa cu arma în mînă. Ci numai o logică asumată cu deplină rigoare pînă la ultimele ei consecințe.

Feuillets d'Hypnos reprezintă „jurnalul de bord“ al acestei aventuri. Termenul, de fapt, nu este exact, pentru că autorul a preferat să-și numească opera *Feuillets* și pentru că, într-o introducere, el o definește în următoarele două feluri : aceste note, acest carnet. Oricum, *Feuillets d'Hypnos* nu pot fi definite decît prin „diferență“ : „Aceste note, spune Char, nu au nici o legătură cu iubirea de sine, cu maxima sau romanul“. Vom vedea că uneori totuși ele nu sînt chiar atît de străine de povestire, sau chiar de roman, pe cît s-ar putea crede. Totodată, seamănă cu maxima, de vreme ce au acea formă aforistică în care Char a încercat, începînd cu *Partage formel* (*Împărțire formală*), să închidă partea cea mai nudă, mai tensionată și mai concisă a discursu-

lui său poetic. Dar ele refuză imobilitatea, perenitatea, vocația atemporală : „Tot atît de bine le-ar fi putut fi editor un foc de ierburi uscate". Este o frază asupra căreia trebuie să ne oprim, pentru că ea poate avea mai multe semnificații : aceste note ar fi putut fi distruse, arse din întîmplare, sau din voința autorului, nemții ar fi putut pune mîna pe ele, făcîndu-le să dispară. În orice caz, soarta lor era provizorie, efemeră, *pieritoare*. Dar ele au rămas, inalterabile, incoruptibile. Ele, spune Char, „marchează rezistența unui umanism conștient de îndatoririle sale, discret în privința virtuților sale, ce dorește să apere *inaccesibila* zonă liberă a fanteziei sale strălucitoare, și hotărît să plătească *prețul* ce trebuie plătit". Cuvîntul *rezistență* merită să fie subliniat. Nu se referă numai la Rezistență, ci și la calitatea unui lucru ce „rezistă", durează, rămîne. Tot astfel sînt și *Feuillets d'Hypnos* : foi, și deci apropiate de frunze, bătute de vînt (în acea tovărășie a păsărilor, a grangurului, a măcăleandrului, a păpăludei, ce sînt mereu prezente, la Char, atunci cînd trupul și spiritul veghează), dar și *scrise*, cuvinte la un moment dat fixate pentru totdeauna în concizia, fulgurantă, a notației, în incizia, heracliteană, a gîndirii. „Hypnos luă iarna și o îmbrăcă în granit. Iarna se făcu somn și Hypnos deveni foc", se spune într-un motto. *Hypnos* semnează comunicatele și ordinele militare. Luna lui Hypnos luminează acțiunile de noapte, operațiile de aterizare și de parașutare : „E ora două noaptea pe uriașul cîmp acoperit de levănțică. Aerul e rece și bate vîntul. Creasta muntelui Ventoux adăpostește lîna înghețată a norilor, nori ce-au încetat să mai trăiască. Semnalele de aterizare au fost dispuse în formă de triunghi pe aerodromul improvizat..." Pe o carte poștală semnată de mîna poetului, Hypnos, bronz grecesc ce datează din secolul al IV-lea î.e.n., cu aripile nopții la tîmple, este precum semnul veghei, adică al unei prezențe *treze* în somnul pămîntului. Veghe ce se înscrie în trăinicia unei limbi.

La drept vorbind, *Feuillets d'Hypnos* nu e poate, în măsura în care am putea-o crede, un text de *poezie*. Relația dintre fapte își are aici locul ei. Chiar dacă este o relație de un tip eliptic și „poetic" foarte particular, nelăsînd niciodată mărturia să se *etaleze*. (La sfîrșitul

notei 53, Char lansează acest avertisment : „Ferește-te de anecdotă ! E o gară al cărei șef îl detestă pe acar !“.) De exemplu, anumite fragmente „vor numi“ personaje reale (nume mai întîi trecute sub tăcere, din motive evidente, și restabilite în text în septembrie 1944). Astfel : „Îmi place întotdeauna să mă opresc la Forcalquier, să iau masa la familia Bardouin, să strîng mîinile lui Marius tipograful și ale lui Figuière. Acești oameni de treabă alcătuiesc cetatea de stîncă a prieteniei. Tot ceea ce întunecă luciditatea și micșorează încrederea e izgonit de aici. Ne-am unit o dată pentru totdeauna în fața esențialului“ (nota 17). Sau aceste rînduri, ce evocă moartea lui Émile Cavagni : „Sîntem sfîșiați de tristețe la vestea morții lui Robert G. (Émile Cavagni), ucis într-o încăierare la Forcalquier, duminică. Nemții îmi răpesc pe cel mai bun frate de acțiune, pe cel care, cu un simplu gest, îndepărta catastrofele, pe cel a cărui prezență ne încuraja în chip hotărîtor în momentele de deznădejde... Comportarea sa era plină de îndrăzneală, de curaj și de înțelepciune... Își purta cei patruzeci de ani vertical, asemenea unui arbore al libertății. Îl iubeam fără efuziuni, fără balast inutil. Cu o iubire de nezdruncinat“ (nota 157). Alte texte descriu, în puține rînduri, acțiuni concrete, evenimente precise : polițiștii execută cu sadism, la Vachères, pe-un nefericit infirm ce găzduise niște partizani (nota 99) ; locuitorii unui sat sînt zvîrliți din casele lor, adunați în piața publică, supuși represaliilor S.S.-iștilor (nota 128) ; partizanii, ce nu-și pot îngădui să deschidă focul, asistă neputincioși, de pe-o înălțime ce domină localitatea Céreste, la executarea lui B. de către nemți (nota 138) ; o femeie trece printr-un peisaj (viziune adînc înscrisă atît în privirea cît și în „lumea imaginară“ a lui Char) : „Azi dimineață am urmărit-o cu privirea pe Florence, ce se întorcea la moara din Cavalon. Cărarea zbura pe lîngă ea : o puzderie de șoareci sfădindu-se între ei ! Spatele cast și picioarele lungi nu ajungeau să se micșoreze sub privirea mea“ (nota 213). Deci, nume reale, locuri reale, fapte reale. Foarte numeroase fragmente amintesc acest lucru celui care ar avea tentația să rupă, să „diferențieze“ textul în raport cu împrejurările acțiunii trăite. Și, în chip ciudat, aceste fragmente sînt adeseori simplă

proză, proză plană, nudă, foarte directă, foarte narativă (trebuie s-o spun pentru cei ce nu văd în Char decît racursiul sau formația oraculară). Cum se face că poezia ajunge aici, se infiltrează aici ? Prin ce găuri, prin ce goluri ? Georges-Louis Roux, în amintirile sale, evocă o expediție nocturnă, cînd, cu ocazia unei parașutări, explozia unui container încărcat cu exploziv a incendiat în chip primejdios un pîlc de arbori. Char descrie scena în nota 53 : „Lucrurile se înrăutățeau din pricina mistralului care începuse să bată. Pe măsură ce orele se scurgeau, teama mea creștea, cu greu potolită de prezența lui Cabot, ce pîndea pe drum trecerea convoaielor și eventuala lor oprire pentru a începe un atac împotriva noastră. Prima lădiță explodă atingînd solul. Focul ațîțat de vînt se răspîndi în pădure și curînd se întinse ca o pată la orizont. Avionul își schimbă puțin direcția și efectuă un al doilea raid. Cilindri la capătul mătăsurilor multicolore se împrăștiară pe o întindere nesfîrșită. Ore întregi, am luptat în mijlocul unei lumini infernale, grupul nostru fiind scindat în trei părți : una lupta cu focul, mînuind lopeți și topoare, o a doua pornise în căutarea armelor și a explozibilelor risipite, aducîndu-le la camion, o a treia se constituise în echipă de protecție. Veverițe înnebunite săreau din vîrful pinilor pe jăratec, ca tot atîtea comete minuscule". G.-L. Roux povestește toate acestea în trei rînduri, fără vreun comentariu. Nu putem spune că textul lui Char amplifică, deformează, alterează sau comentează realitatea : el este pur descriptiv. Dar încadrînd peisajul nocturn, subliniind efectele de lumină, petele puse de lucirile incendiului, folosind cuvinte simple precum „cilindri la capătul mătăsurilor multicolore" pentru a desemna containerele și parașutele, metamorfozînd șocanta viziune a veverițelor ce sar în „jăratec", el creează un sistem de mișcări de culori, de gesturi, de lumini, care „deplasează" în chip sensibil povestirea de la simpla constatare la poem.

Această „poetizare", în sensul precis al intervenției poeticității, sau al încărcării de specificitate poetică, în enunț (în orice enunț), nu poate să ne surprindă într-un text a cărui tensiune, a cărui intenție sînt îndreptate spre concizia eficace și ofensivă a *spunerii*. Lecția dată de

Feuillets d'Hypnos este cea cuprinsă în aforismul 31 : „Scriu concis. Nu pot *să fiu absent* mult timp. A te desfășura ar duce la obsesie. Adorarea păstorilor nu mai folosește planetei“. Este definiția unei poezii care nu mai poate fi *adoratoare*, care nu poate fi cea a „stazei“, și încă și mai puțin cea a absenței, a omului ce *absentează* din eu, din lume, din luptele celorlalți oameni, în chip necesar *concisă* pentru că e legată de necesitățile acțiunii („A duce realul pînă la acțiune ca o floare ce alunecă în gura acidă a copilașilor. Cunoaștere inefabilă a diamantului deznădăjduit [viața]“, nota 3). *Feuillets* vor condensa deci în ele, prin însăși logica efortului lor imperios asupra limbajului, o poetică și o etică. O poetică, într-un sens, a acțiunii ; o etică a cuvîntului. Atît una cît și cealaltă făcîndu-se la fel de concise și de precise, învăluindu-se în aceeași dură transparență : „Cuvînt, furtună, gheață și sînge vor alcătui pînă la urmă una și aceeași chiciură“ (nota 58). În rețea se prinde un întreg lanț de semne : gheață, lacuri, vînt, stele, zboruri, cenușă, soare, lămpi — ce *semnalizează* cu adevărat momentele intense, dure, scurte ale unei lupte și ale unor reflecții sub cerul liber. Se naște astfel o limbă violentă, nouă. Da, violentă, și de-o violență ce nu-i numai poetică. Georges Mounin a spus, pe bună dreptate, despre această limbă : „O altă caracteristică a poemelor lui Char inspirate din Rezistență este violența lor fizică împotriva hitlerismului“. Și adaugă : „Fonetica a schimonosit linia nărilor și-a buzelor, în chip imperios, pînă la scuipat“ [1]. Este adevărat că aceast violență „care scuipă“ există adeseori în *Feuillets d'Hypnos*, și că ea are o teribilă putere de a răni, de *a tăia* („Izvorul este stîncă, iar limba e tăiată“, nota 57). Dar ea se îmbină în chip miraculos și permanent cu o puritate vaporoasă, în lumina exactă a unui limbaj tensionat și concis care, chiar în miezul luptei, se ordonează întotdeauna în funcție de reperele unei lumi *vii*, ale unui pămînt viu : migdalul sau măslinul, capra sau eretele, „poporul pajiștilor“ (a cărui frumusețe este arătată în chip atît de uimitor în nota 175, cea a șoarecelui de cîmp, a cîrtiței, a șarpelui orb,

---

1 *La Communication poétique*, Éd. Gallimard.

„fiu al sticlei", a greierului, a lăcustei, a fluturelui, a furnicilor, înainte de-a încheia : „Cîmpie, tu ești sipetul zilei").

În definitiv, în *Feuillets d'Hypnos* ceva arde întruna, tainic, intens, cu încăpățînare, ceva ce este focul originar, focul heraclitean, motor al vieții și-al luptelor omului (omul, „tăinuitor al contrariului său", nota 55) și totodată persistenta flacără ce iluminează tablourile lui Georges de La Tour. Iată de ce era atîrnată pe peretele camerei în care lucra Char reproducerea în culori a *Prizonierului* ; fiecare „refractar" care-i trecea pragul își ardea „ochii la dovezile aduse de această lumină". Dovezi de nesupunere, desigur. Dar dovezi ale necesității de-a menține lumina a ceea ce e inalienabil. În mod semnificativ, lupta armată pe care o ilustrează *Feuillets d'Hypnos* și refuzul pe care îl exprimă aici „vocea de cerneală" (nota 194) ce face să tremure acele rînduri, își asumă ca funcție principală să elibereze imaginația („Imaginație, copilul meu", nota 101) și ca lege ultimă să restaureze frumosul : „În tenebrele noastre, nu e loc pentru frumusețe. Întreg locul este al Frumuseții" (nota finală : 237).

1974

2. „Théâtre saisonnier" [1]

Să ascultăm cele trei bătăi de gong ce răsună sub arbori. Ele nu anunță nici marele ceremonial al teatrului și nici chiar pe cel al poeziei. Ele nu anunță nici un fel de „literatură". René Char o spune limpede : „Aici nu trebuie să ajungă decît indicii de literatură. Aici se vorbește limba lenei și a acțiunii, limba pîinii zilnice, limba fără de valoare". Despre ce este deci vorba ?

E vorba despre niște piese, majoritatea datate din anii 1946, 1947, 1948, pe care René Char le-a reunit sub frumosul titlu de *Théâtre saisonnier* (*Teatrul anotimpurilor*). Dar aceste piese nu seamănă nici cu teatrul modern și nici cu teatrul tradițional. Ideea de *anotimp* ne face mai curînd să presupunem că autorul n-a vrut de-

---

1 Éd. Gallimard.

cît să regăsească unele „ritmuri“ simple ale omului și ale naturii, care sînt și ritmurile unei creații libere și fericite : incerta legănare a muncilor și-a zilelor, mereu la fel de exactă și de regulată, de la Hesiod încoace. Căci acest teatru este în primul rînd un teatru al naturii din ținutul Vaucluse. Tot „peisajul“ lui Char se rezumă la asta (și să luăm cuvîntul *peisaj* atît în sensul său propriu cît și în sensul pe care i-l dă Jean-Pierre Richard cînd spune în legătură cu „peisajul lui Chateaubriand“ : „Peisajul unui autor este poate și acel autor însuși așa cum ni se înfățișează el în chip total ca subiect și ca obiect al propriei sale scriituri...“) : rîul Sorgue (sau Crillonne) cu apele-i line „oglindind o pulbere de nori“, orizonturile Comitatului Venaissin, pietrele prăvălite, stîncile, arborii, ierburile de pe maluri, „cîntul îndepărtat al păsărilor zilei“, „expresiva lume nocturnă : greieri, cucuvele, broaște“. Indicațiile de scenă, sugestiile de decor, care de obicei sînt accesoriul unei piese, devin aici esențialul sau aproape esențialul, prin calitatea notației poetice, sobrietatea tușei descriptive, discreția detaliului. Există aici un anume fel de-a așeza un cadru, de-a înălța o pînză de corabie (căci cea mai frumoasă dintre aceste piese este tocmai „un spectacol pentru o pînză de corabie“), de-a zămisli din cîteva cuvinte un *ținut,* ce este foarte în conformitate cu arta elipsei și a racursiului așa cum René Char a practicat-o întotdeauna, într-un fel sau altul, în poezia sa. Micile fraze nominale pe care le juxtapune pentru a realiza marile linii ale unui decor scapă prin definiție oricărei structuri gramaticale și retorice. Ele nu sînt decît cuvinte, puse ca tot atîtea pietre, pentru a delimita un spațiu imaginar. E destul ca Char să spună : „Lătratul cîinelui în lanț“, „Trecerea brizelor“, „Curînd zorii“, „Cîntecul sturzilor“, și acest spațiu există. Vedem că nu-i atît vorba de poezie, cît de originea poeziei, de momentul cînd ea se înfiripă și ia singură naștere din cuvintele cele mai simple. Cum același lucru se întîmplă și cu limbajul personajelor, care nu e nici naiv, nici stîngaci, nici sărac, nici plat, ci „elementar“ în sensul cel mai nobil al termenului, este foarte evident că următoarele spuse ale autorului sînt pe deplin ilustrate și justificate : „Cred că poezia, înainte de a-și dobîndi pentru totdeauna, și dato-

rită unuia singur, dimensiunea și puterile, există mai întîi ca un spectru și ca un abur în dialogul ființelor ce trăiesc în înțelegere atît cu operele abia schițate cît și cu marile creații cu adevărat desăvîrșite".

Char spune aceste lucruri într-un comentariu la *Soleil des eaux* (*Soarele apelor*). Cei obișnuiți cu opera sa cunosc „aventura semnificativă și pierdută" pe care o povestește această piesă. Dar recitind-o aici și restituind-o în ansamblul acestui teatru, ei vor simți mai bine că materia ei este poezie, o poezie pe cale de a se naște și totodată răspîndită pretutindeni. Căci subiectul, la urma urmei, ar putea fi și cel al unui roman de Zola : revolta și mînia pescarilor din satul Saint-Laurent împotriva fabricilor — de hîrtie — care și-au deversat deșeurile de clor, otrăvind peștii, în frumoasele ape ale rîului. René Char, prin însăși familia sa, prin prietenii săi, a cunoscut drama pescarilor de pe Sorgue, deposedați prin instalarea unor fabrici de hîrtie, pe la 1900, de drepturile și resursele de care beneficiau începînd din evul mediu. El a reunit în *Pourquoi du Soleil des eaux* (*De ce despre Soarele apelor*) piesele unui adevărat dosar ce luminează raporturile dintre ficțiune și document în opera sa. Dar tocmai realitatea care subîntinde dialogurile nu împiedică niciodată „sublinierea" poetică — acest termen trebuind a fi luat aici în sensul său precis de transformare a unui corp solid în vapori. Într-o altă foarte frumoasă piesă, *Claire*, în care se regăsesc atît mitul rîului cît și opoziția dintre lumea țăranilor, a vînătorilor, a lucrătorilor, pe de o parte, a inginerilor și-a maiștrilor, de pe altă parte, cuvintele simple și directe rostite de personaje captează, clipă de clipă, „șansele" de poezie ce există în situațiile cele mai concrete în care sînt angajați oamenii, luptele lor, nefericirea, fericirea lor zilnică. Acest demers se întîlnește, dealtfel, în opera și în gîndirea lui Char, ori de cîte ori scriitorul are evidența necesității de a coborî în arena istoriei fără să părăsească turnul înalt al poeziei. Așa s-a întîmplat în perioada Rezistenței, și e de ajuns să recitim astăzi *Feuillets d'Hypnos* pentru a ne convinge de rigoarea acestei atitudini. Și acum încă, cei ce-au fost martori ai elanului cu care René Char s-a angajat în lupta împotriva instalării unor baze de lansare a proiectilelor

nucleare în Haute-Provence, au văzut că el nu separa o acțiune militantă bazată pe „refuz“ de-o anumită formă de exigență poetică.

Toate acestea nu trebuie să ne facă să uităm că „teatrul anotimpurilor“ rămîne simplu și „naiv“ în principiul său. Dar această naivitate n-are nimic de-a face cu cea a picturii. Ea nu constă în a închide într-un contur apăsat niște forme foarte nete, ci, dimpotrivă, în a scrie fără a insista. În această privință, subtitlul *Inscription passagère* (*Inscripție trecătoare*) al primului text din culegerea *Sur les hauteurs* (*Pe înălțimi*) pune în evidență voința scriitorului de a se mulțumi să prindă din zbor, ca pe tot atîtea urme fugitive, vorbele tinerilor ce trăiesc în cătunul Aulan : ea implică un respect pe cît de absolut pe atît de ingenuu față de cuvîntul omenesc. În acest studiu, naivitatea ajunge la un fel de feerie transparentă. Feerie pe care o regăsești în două argumente de balet, *L'Abominable des neiges (Oroarea din zăpezi)* și *La Conjuration* (*Conjurația*), unde arabescurile dansului se înfășoară în jurul imaginilor și-al prezențelor simple (ca *L'homme à la peau de miroir — Omul cu piele de oglindă* — din cel de-al doilea dintre balete), și poate că și, dar vădind o tensiune diferită și o nuanță mai dramatică, în acel ciudat spectacol-judecată pe care Char l-a numit o „revoltă“ : *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil* (*Omul care mergea într-o rază de soare*), dar cu o tensiune diferită și cu o nuanță mai dramatică.

Figuri, forme, cuvinte, imagini ale naturii, totul, în cele din urmă, naște poezie și se întoarce la ea, în acest teatru ce nu-i „rustic“ decît în aparență. Aici totul este în suspensie într-un mediu limpede : limba vorbită, șoptită sub arbori.

1967

3. Un fronton

Fronton, da : volumul din *Cahiers de l'Herne* consacrat lui René Char este, prin însăși coperta sa, care pare a surprinde în piatră imaginea poetului, o admirabilă fotografie cu lumini și umbre. Portic mai ales, înălțat la

intrarea operei sale, chiar în momentul cînd o expoziție, la Saint-Paul-de-Vence, ne invită, pe alte căi, să străbatem această operă. Cartea nu are aceeași putere de a depune mărturie ca documentul, tabloul, desenul, manuscrisul, dar are mai multă răbdare : ea ne conduce cu mai multă încăpățînare prin taina unui itinerariu, în adîncul unei vieți și al unei creații.

Iată, se pare, proiectul lui Dominique Fourcade, artizan al acestei „sume", care a vrut ca ea să fie cea a operei și a omului, de nedespărțit : „Căci ne apare, la rîndu-i, acea viață ce lovește cu atîta insistență în peretele poemelor încît devine aproape lizibilă în filigranul operei, precum desfășurarea unui ritm natural ce n-are nevoie de nici un avînt inițial, pe lîngă care orice avînt este derizoriu". Pentru aceasta, trebuiau mai întîi reunite textele celor ce-l citesc cel mai bine pe Char dinlăuntrul lui. Nu cititorii din prima generație, ce au deschis, cu dificultate și clarviziune, cărările operei, și ale căror scrieri au devenit „durabile", ci cei din generațiile noi, ce-au învățat poezia prin mijlocirea limbii lui Char, ce și-au potrivit uneori vocea după a sa. Vom asculta aici pe Yves Battistini, trasînd frontierele unui ciudat „climat din jurul lui René Char". Pe Roger Munier, vorbind despre poetul *începutului*. Pe Anne Reinbold, interogînd *Le Marteau sans maître* (*Ciocanul fără stăpîn*).

Dar trebuia să dăm cuvîntul și marilor martori. Este semnificativ faptul că acest „caiet" se deschide cu un salut, mîndru și afectuos, al lui Saint-John Perse. Faptul că el adună la un loc textele celebre, dar devenite greu de găsit, ale cîtorva „aliați substanțiali" (ce nu sînt numai pictori), este și mai semnificativ încă. În această privință, trebuie să mulțumim îndeosebi lui Dominique Fourcade pentru că a reluat aici scrieri de-o uimitoare actualitate, precum *Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain (Scrisoare către René Char asupra incompatibilităților scriitorului)*, de Georges Bataille, apărută în 1950 în revista *Botteghe Oscure*, sau texte de neînlocuit precum *La Bête de Lascaux (Animalul din Lascaux)* de Maurice Blanchot, publicat discret în 1958. Este important, de asemenea, că Heidegger, aducînd, împreună

cu Jean Beaufret, mărturia filosofilor, vorbește și el în însuși centrul acestei cărți, în acea suită singulară de fragmente intitulată *Pensivement* (*Gedachtes*) (*Pe gînduri*), în care *urma* gîndirii poetice și cea a gîndirii filosofice încearcă să se întîlnească și să se confunde : „Se deschide oare aici o cărare care va să ducă la o comună prezență a poemului și a gîndirii ?"

Ultima parte grupează documente și texte deosebit de prețioase privind Rezistența în raport cu viața și opera lui Char. Este un domeniu pe care obișnuim să-l descoperim prin *inscripția* de luptă și de refuz din *Feuillets d'Hypnos*. Dar dispunem de puține mijloace de-a confrunta istoria reală a unei lupte dintre oameni cu vorbele poemului. Vom aprecia deci mărturiile reunite aici. Pe cea, foarte vie, a lui Georges-Louis Roux, fiul notarului ce l-a găzduit pe Char la Céreste. Pe cele ale diferiților tovarăși din mișcarea de Rezistență din Haute-Provence, ca Marceau Seignon, fost responsabil F.T.P., în prezent primar la Bonnieux. Cele ale comandanților militari, ce-și fac cunoscute amintirile, atestă rolul de prim plan al poetului în Rezistență.

După aceste voci, cele ale lui Éluard, Reverdy, Camus, Gaëtan Picon, William-Carlos Williams, Octavio Paz, sau ale unor prieteni atenți și fideli, ca Pierre-André Benoît, lărgesc teritoriul (și cîntul) prieteniei. Nu mai lipsea dintre ele decît una, cea a lui Char însuși. El intervine, în ultimele pagini, dar nu pentru a se alătura celor ce-i cîntă gloria. Dimpotrivă : mai curînd pentru a ne invita la tăcere, lăsînd să vorbească doar poemul, poemul de mîine, *Contre une maison sèche* (*Împotriva unei case uscate*), viitoare etapă a reîntoarcerii la sine și a „spunerii despre agresivitatea morții" : „Dacă trebuie să pleci din nou, caută sprijin într-o casă uscată. Să nu-ți pese de arborele datorită căruia, de foarte departe, o vei recunoaște. Propriile lui fructe îi vor potoli setea".

Pentru a spune totul, trebuie să adăugăm că acest mare *Cahier de l'Herne*, departe de-a fi numai un „monument" de critică, de mărturie și de amiciție — ceea ce e mult — este totodată — fapt încă și mai important — un instrument de lucru, de acum înainte de neînlocuit

pentru toți cei ce se apleacă asupra operei lui Char. Schița de bibliografie (urmată de un index și de diferite documente) a lui Éric Adda, prin care se termină cartea, venind după cea a lui P.-A. Benoît, este, în această privință, de o valoare excepțională. E una dintre cele mai frumoase podoabe ale acestui ansamblu.

1971

4. Sub semnul lui Orion

Este ciudat că, la șaizecișișapte de ani, René Char, în *Aromates chasseurs* [1] (*Vînători aromate*), calcă pe urmele lui Orion, vînătorul gigant, vînătorul orb. Dar poate că nu e chiar atît de ciudat. Marea constelație a tropicelor, marea figură înstelată a cerurilor de iarnă poate reține și capta imaginația poeților. Nu de mult, Claude Simon se lăsase fascinat de ea. Dar aici survine altceva : Orion, cu mersul său lent și încăpățînat, cu tatonările obscure ale marelui său trup, este un fel de *semn* al unui itinerariu, al ocupării unui al „treilea spațiu", străin de cele două spații — cel intim și cel concret — pe care Char le lasă în pragul cărții sale pentru a se elibera de ele.

Alegorie ce nu mai este cea a vînătorului, ci poate, dimpotrivă, a „vînatului", a omului pe care îl mînă mereu, tot mai departe, înaintea nopții sale, parfumurile florilor ce-l urmăresc, mirosurile pămîntului ce-l hărțuiesc, nenumăratele săgeți ieșite din tolba-i și care s-au întors împotriva lui. Și fuga sa, în întîmpinarea marilor forme mitologice ce populează cerul, scandează poemul. Iată constelația Orion lîngă cea a Taurului, Orion în fața Inorogului, Orion îndrăgostindu-se de steaua Polară, Orion străbătînd înot Eridanul și cunoscînd Hidra, Orion față cu Cefeu. De fiecare dată are loc un fel de repaos, o haltă, o etapă, într-o carte construită ca un șir de „opriri" (în sensul cvasiliturgic al termenului), dar în care totuși con-

1 Éd. Gallimard.

tinuitatea este dată de acea presiune neîncetată a *aromatelor* ce trasează, deschid, lărgesc pînă la stele drumul poetului, al vînătorului :

> *Orion,*
> *Pigmentat cu infinit și cu seară terestră,*
> *Nemaiascuțindu-și săgeata pe secera cea veche,*
> *Cu trăsăturile înnegrite de fierul calcinat,*
> *Cu pasul mereu gata să ocolească prăpastia,*
> *Se simți bine cu noi*
> *Și rămase.*
>
> *Șoapte printre stele.*

La drept vorbind, cititorul acestor texte va avea mai întîi sentimentul că a regăsit intactă puterea de șoc și de incizie a unei poezii în care imaginile se aprind în fiecare clipă ca un foc pur. Nu-i o întîmplare că ele evocă atît de frecvent fulgerul și trăznetul, așa cum se întîmplă de-a lungul întregii opere a lui Char : dar oare prin ce mister al limbajului acest trăznet — care a fost într-o culegere recentă simbolul morții amenințătoare, bîntuind în sînge, lovind în inimă — dă impresia de-a fi aici „tînăr", nou, parcă reînsuflețit, readus la strălucirea sa primară ?

Poate că a avut loc o împăcare secretă, rezumată prin aceste minunate cuvinte : „Aș vrea ca supărarea mea atît de bătrînă să fie precum pietrișul dintr-un rîu : la fund. Curenții mei nu s-ar sinchisi de ea". Iar apariția-emblemă a ciocîrliei și a brotăcelului, foșnetul cimbrișorului și-al salviei, ivirea culorilor — „verde pe negru", albastrul lui Nicolas de Staël, lumina „zilei ce se sparge" — se înscriu aici cu aceeași intensitate ca în *Matinaux* (*Matinale*). Singura diferență este că la René Char cel de astăzi se exprimă, cu o decizie din ce în ce mai afirmată, sentimentul unei *distanțe* în raport cu o lume care se fisurează, cu un „secol" ce hrănește haosul și ceața și lasă totdeauna o șansă violenței (inclusiv violenței istoriei).

Trebuie oare să rupem cu această lume ? Tentația există. „Să încetăm a mai vorbi ruinelor", spune poetul. Dar mersul lui Orion semnifică altceva : el invită la „a continua să curgi, orb fiind", el te cheamă, deși șovăiel-

nic și nebun, să recunoști adevărul limpede al unui *eu* ce pare în fiecare clipă a fi pe punctul de-a deveni un *noi*, să înaintezi în solidaritatea și în singurătatea unei voci ce păstrează, neschimbate, puterile aforismului și ale elipsei. Nu e de mirare că această carte se termină printr-o profesiune de credință cu privire la elocință. „Elocința lui Orion“ întreține și face auzite „cîntecele macinale ale revoltei“. Iar marea statuie a vînătorului gigant nu este străină, pe cerul mitologic, de înalta figură a lui Hypnos. Numai că ceva o împinge, prin noapte, să spună mai repede, mai tare încă, „aroma lumii ei profunde“. Este o chemare adresată oamenilor, dincolo de spaimă și de frică, ce-i îndeamnă „să privească pămîntul pe care trăiau și să-l tutuiască plecîndu-și privirea“.

1975

Despre Michaux

1. Să-l descoperim pe Henri Michaux

În 1941, în cea mai întunecată perioadă a ocupației germane, André Gide publica — fiindcă nu o putuse rosti în public — vestita sa conferință : *Să-l descoperim pe Henri Michaux.* Astăzi, nu numai că Henri Michaux nu mai trebuie descoperit, dar el și-a schimbat definitiv statutul de poet bizar sau insolit, obiect al curiozității unui spirit ce pîndește noul, cu cel de scriitor exemplar, pionier al unor tărîmuri și al unor limbi necunoscute în care o posteritate numeroasă, pe cît de exigentă pe atît de iubitoare de aventură, pare a se recunoaște din ce în ce mai mult. Parcursul astfel străbătut este considerabil. Un nou și substanțial *Cahier de l'Herne*, publicat de Dominique de Roux și condus de Raymond Bellour, vine tocmai la timp pentru a ne îngădui să-l măsurăm.

Acest ansamblu de texte se vrea a fi un omagiu și totodată o sumă critică. Aparent, în cazul lui Michaux, omagiul este mai ușor de realizat decît comentariul. Vom trage această concluzie din prima parte, ce reunește cîteva texte scurte (saluturi, mărturii sau poeme) prin care „comunicarea" dintre Michaux și cîteva spirite înrudite se stabilește instantaneu, ca de exemplu admirabilul omagiu pe care i-l aduce Pieyre de Mandiargues : „Voluntar sau involuntar, prin carte, prin cuvînt sau prin prezența sa, Michaux șochează și paralizează. Nu vreau să spun că seamănă întru totul cu o cobră (regală), dar felul în care atacă, impresionează și fascinează, nu e lipsit de analogie cu ceea ce se povestește despre orgoliosul șarpe, și îi sîntem recunoscători (eu, cel puțin, îi sînt) pentru această zonă de emoție cu care se înconjoară..." Dar vom vedea că *studiile* despre Michaux, adunate aici, deși situîndu-se la nivelul analizei spectrale a operei, sînt străbătute totodată de cea mai autentică și mai intuitivă simpatie. Este în tot cazul impresia suscitată de primele trei texte, ce sînt oarecum și cele mai caracteristice : cele semnate de Raymond Bellour, Maurice Blanchot și Alain Jouffroy. Eseul lui Bellour, intitulat *La Passion de Narcisse (Pasiunea lui Narcis)*, venit din partea unui autor care a mai scris despre Michaux, se remarcă prin aceea că dă impresia unei uimitoare reînnoiri a „inspirației" critice aplicate la o operă privilegiată : începînd cu mitul lui Narcis ce se naște din apă și moare în apă „nu spre a se îneca, ci spre a se vedea în ea și a se pierde în acea privire de nesuportat", ni se oferă o meditație transparentă și totodată obscură asupra tuturor scrierilor lui Michaux, împingînd lectura tot mai departe, delimitînd cu tot mai multă rigoare spațiul scriiturii, aprofundînd fără încetare un comentariu aparent incapabil să se epuizeze și să se încheie. Dealtfel același sentiment de contact dificil cu infinitul animă studiul comparat pe care Maurice Blanchot îl consacră lui Borges și lui Michaux, dar conform unui demers cu totul diferit, dictat de singularul dozaj de distanță și de intimitate ce caracterizează discursul critic al lui Blanchot cînd vorbește despre un scriitor care, după propria-i mărturisire, îi este deosebit de aproape. În schimb textul lui Alain Jouffroy este

foarte diferit : el se apleacă asupra lui Michaux scriitorul, dar scriitor al „izolării“, ceea ce arată îndeajuns că actul de a scrie este pentru el inseparabil de o atitudine a gîndirii și a corpului. Textele ce urmează abordează opera lui Michaux din diferite perspective mai particularizate, oferă despre ea viziuni mai parțiale, dar scot în evidență, toate la un loc, sentimentul multiplicității sale, al prodigioasei sale deschideri. Două studii excelente de Delphine Todorova te fac să regreți că această operă nu-i cercetată mai des din punctul de vedere al lingvisticii și al tehnicilor limbajului. Un eseu de Georges Poulet, *Henri Michaux et le Supplice des faibles* (*Henri Michaux și Supliciul celor nevolnici*), arată, într-un fel destul de ciudat, ce poate da o tentativă de explorare „spirituală“ a experienței lui Michaux.

Ansamblul continuă cu o parte „străină“, unde vom găsi mărturii ale unor scriitori germani, americani, japonezi, mexicani, polonezi, suedezi etc... care atestă gloria universală a operei lui Michaux, cu o parte antologică — limitată — și cu o parte consacrată lui Michaux pictorul, din care vom reține un text de Jean Starobinski care, fiind unul dintre textele cele mai accesibile și mai plăcute din această culegere, este și unul dintre cele mai pătrunzătoare ; vom nota de asemenea un studiu foarte edificator și documentat al lui René Bertelé : „pentru un itinerariu al operei plastice a lui Henri Michaux“ și prețioasele convorbiri ale lui Geneviève Bonnefoy cu unii pictori de azi, ca Benrath, Degottex, Claude Georges etc.

Lucrarea este completată cu o foarte solidă bibliografie, datorată lui François d'Argent, ce face din ea un indispensabil instrument de lucru. Pe ultimele pagini se află cîteva foarte frumoase fotografii ale poetului, care multă vreme nu și-a arătat chipul, dar care acum s-a resemnat — preț al unei glorii greu de stăvilit — să nu se mai ferească de aparatul fotografic...

În totul este un „caiet“ de-o mare bogăție. Poate chiar prea mare, în măsura în care atît de multe scrieri consacrate operei unui scriitor sfîrșesc prin a o acoperi pe de-a-ntregul, a o năpădi, a o sufoca. Dar trebuie să considerăm că desfășurarea universală și de nestăvilit a gîn-

dirii critice la care asistăm astăzi face ca aceste tentative să fie inevitabile. S-ar zice că *Les Cahiers de l'Herne* — și mai ales acesta — corespund gustului unei epoci în care studiul unei opere nu mai poate fi decît o lucrare colectivă, un uriaș concert pe mai multe voci. Acest lucru are în el ceva amețitor atunci cînd e vorba despre scrieri care s-au plasat, de la bun început, sub semnul dificultății, al sfidării, al fugii și al tăcerii. Dar tot el îngăduie să înțelegem aventura unui scriitor ce și-a devansat epoca. Un singur om nu putea să-l „descopere", acum douăzeci și cinci de ani, decît în chipul cel mai imperfect. Astăzi urmează să-l redescopere o generație întreagă.

1966

2. Călătorul uimit

Într-unul dintre cele mai frumoase pasaje din cartea sa *Les Grandes Épreuves de l'esprit* [1] *(Marile încercări ale spiritului)*, Henri Michaux povestește că, într-o zi , s-a gîndit să se ducă să contemple, de la înălțime, un orizont muntos, sub efectul unui drog, al unei „substanțe ce dă un șoc psihic, substanță cunoscută încă din cele mai vechi timpuri". Nu s-a întîmplat nimic. N-a simțit nici un fel de schimbare. Munții își păstrau în fața lui aceeași înfățișare. Nu se descurajă. Așteptă și veni din nou în timpul nopții. Atunci vertijul se produse și poetul putu să noteze : „Un cer negru se întindea pretutindeni cu multe stele. Mă afundam în el. Se întîmpla un lucru extraordinar. Pe loc dezbrăcat de toate ca de o haină, intram în spațiu. Eram proiectat, aruncat, curgeam în el... Cerul nu mai era o cupolă. Pămîntul nu mai era o temelie. Nu mai trebuiau să se unească. Nu mai era nevoie de nici un templu. Nu mai exista necesitatea templului. Călătorul era uimit..."

Henri Michaux a fost, în timpul întregii sale vieți și în toată opera sa, un călător uimit. A fost așa în realitate, pe cînd străbătea Americile, Indiile, China, Japonia și aducea de acolo admirabile note de călătorie, ca

1 Éd. Gallimard, col. „Le point du jour".

Ecuador sau *Un barbare en Asie* (*Un barbar în Asia*). A fost așa în chip mental, fantastic, poetic, în epoca marelui șir de călătorii imaginare din cărțile *En Grande Garabagne* (*În Grande Garabagne*), *Au pays de la magie* (*În ținutul magiei*) sau *À Poddema* (*La Poddema*). Dar n-a stat niciodată pe loc, credincios maximei pe care o atribuie, încă din 1930, eroului său Plume (erou „modern“, înaintea multor altora, al condiției umane) : „Se gîndește la nefericiții ce nu pot deloc călători, în timp ce el călătorește, călătorește continuu“. Căci pentru Michaux există întotdeauna un spațiu ce trebuie explorat. Spațiu exterior sau *interior* : esențialul este să găsești un *ținut* în care să te simți străin, „undeva, departe“, să te îndrepți către un „aiurea“.

De cîțiva ani încoace, Henri Michaux a găsit acest „aiurea“ în profunzimile propriei lui ființe. Știm cît de metodic și cu ce rigoare s-a supus experiențelor cu halucinogene. Începute în 1955, ele au luat acum sfîrșit. Observațiile culese în cursul acestei lungi experiențe „psichedelice“ au hrănit seria „cărților despre mescalină“ : *Misérable miracle* (*Jalnicul miracol*), *L'Infini turbulent* (*Infinitul turbulent*), *Paix dans les brisements* (*Pace în tumult*) și *Connaissance par les gouffres* (*Cunoaștere prin abisuri*), pe care lucrarea publicată azi o completează și desăvîrșește. Totuși în *Les Grandes Épreuves de l'esprit* nu găsim bogăția de imagini, senzații, fulgurații poetice pe care o ofereau strălucitoarele pagini din precedentele sale scrieri. Această carte nu e atît o carte despre efectele drogurilor, cît cartea zilelor de după drogare, nu e atît cartea somnului cît cea a trezirii, nu e atît cartea gîndirii debusolate cît cea a gîndului „normal“, regăsit, și care se miră de el însuși. Titlul primei părți o arată clar : *Le Merveilleux normal* (*Miraculosul normal*). Michaux analizează în aceste pagini extraordinarul ansamblu de „micro-operațiuni tăcute“ și invizibile ce alcătuiesc gîndirea noastră de fiecare clipă și a căror existență și valoare au putut fi revelate numai de drog, care le-a alterat, le-a denaturat, le-a modificat provizoriu. Este o descoperire prodigioasă, pe care poetul se străduie să ne-o prezinte într-o limbă precisă, lucidă, minuțioasă, seacă, albă, ce refuză efectele. Trebuie să spunem pe dată că

această limbă n-are deloc de-a face cu vorbirea explodată, întretăiată, sincopată cu care ne-au obișnuit atîtea opere ale lui Michaux. Ea nu urmărește nimic altceva decît analiza. Asta nu înseamnă însă că e lipsită de poezie, căci din această mișcare de cercetare, de explorare a conștiinței, din această multiplicare a spiritului în curs de a-și descifra propria-i funcționare și cele mai subtile mecanisme ale sale, se degajă o constantă impresie de tensiune poetică. S-ar putea vorbi despre *sensibilitatea* acestui limbaj așa cum se vorbește despre sensibilitatea anumitor instrumente de precizie. Dar pentru ce e nevoie de atîta rigoare, de atîta atenție, de atîta stupoare fascinată ? Pentru a descoperi că gîndirea noastră cea mai complexă se ascunde în acțiunile noastre cele mai banale, că simplul fapt de a trăi, de a ne orienta, de a intra în relație cu lumea presupune punerea în mișcare în noi a unei centrale electronice cu nenumărate conexiuni (ale căror mistere au fost făcute perceptibile numai datorită cîtorva deconectări provocate), pe scurt că omul este, în primul rînd, un *operator* ? Da, și acest rezultat nu este lipsit de importanță. Dar ceea ce conferă experienței lui Michaux o excepțională valoare este faptul că miraculosul, indicibilul, incomunicabilul, după ce au fost hăituite prin prăpăstii, abisuri, explozii, prin focurile de artificii ale halucinației, sînt acum urmărite în microfenomenele gîndirii nude. Totul se petrece ca și cum cîmpul explorărilor sale s-ar reduce din ce în ce mai mult, ca și cum „călătoria" s-ar restrînge fără încetare. Scriitorul s-a întors din lungile sale călătorii. Îi e de ajuns să circule prin lăuntrul lui însuși, în lungul nervilor, în miezul creierului său. Altădată el scria în *Ecuador* : „Îți descoperi tot atît de bine adevărul privind timp de patruzeci și opt de ore o tapiserie oarecare de pe perete". În *Les Grandes Épreuves de l'esprit* vom găsi o imagine asemănătoare, dar care traduce o experiență concretă. Michaux povestește că, privind cu atenție într-o seară desenul unui covor, a descoperit aici o întreagă lume : „Privesc vag în jos, podeaua de sub picioare, covorul. Brusc covorul se deschide. Nu în întregime. Pe el se află un motiv ce se repetă de șaisprezece ori în diferite culori. Numai unul singur începe să prindă viață. Restul covo-

rului stă neclintit, imobil, opac. Unul singur se mişcă, trăieşte, devine locul unei scene, al unei scene foarte însufleţite, sălbatice, chiar. În această enclavă doi războinici se luptă între ei, cu o dibăcie şi cu o repeziciune ce-ţi taie suflarea..." Această viziune este caracteristică pentru genul de fascinaţie imobilă la care ajunge contemplaţia lui Michaux. Vom remarca totuşi caracterul ei agresiv, violent...

Căci unul dintre lucrurile cele mai uimitoare ale acestui univers al atenţiei, al observaţiei, al lecturii interioare, este violenţa implicită pe care o ascunde. Aici îl recunoaştem perfect pe Michaux. Recunoaştem acea atitudine de agresat-agresor care este în chip fundamental a sa, acea *ostilitate* esenţială ce-l încolţeşte din toate părţile şi care pare că-l împinge constant la contraatac. Un obiect familiar din preajma lui ia aparenţa unei prezenţe obscure, neaşteptate, care-l face să tresară ; o listă de cifre în progresie aritmetică seamănă cu „un inuman mers înainte, periculos, de neoprit..." ; un impermeabil împăturit pe un fotoliu evocă o formă insolită, o „fată zveltă şi tînără", tulburătoare, ciudată ; gestul unui braţ, umbra proiectată de pagina unei cărţi devin lucruri ameninţătoare. Aceste fantasme sînt, desigur, produsele multiplelor *alienări* pe care conştiinţa halucinată le revendică şi asumă (şi Michaux ştie să le descrie, să le observe, ca un clinician, la el însuşi ca şi la bolnavii mentali pe care a putut să-i cunoască). Dar ele există şi în lumea gîndirii „obişnuite". Limbajul are vocaţia să le depisteze, să le demaşte, să le exorcizeze, luîndu-le oarecum pe neprevăzute.

Noţiunea de *viteză* este desigur una dintre cheile poeziei şi ale prozei lui Michaux. În *Qui je fus* (*Cine am fost*), prima sa carte (care ne trimite la începutul anilor douăzeci şi ne îngăduie să ne dăm seama astăzi de dimensiunea operei sale), el spune : „Eram un cuvînt care încerca să înainteze cu viteza gîndului". Or drogul i-a permis într-o fulgerătoare sinteză, să înregistreze culori, călduri, lumini, forme, mişcări ale obiectelor, conştiinţa acestor semnalizări mentale nefiind legată de formularea lor : „Linistite frazele trec pe deasupra unor abisuri de viteză". Dar după ce *viteza mescaliniană* a dispărut, ră-

mîne o certitudine : aceea că „timpul normal“ al omului adăpostește miracole de impulsuri, elanuri, violențe, de iluminări, dorințe fulgurante, de cicloni ascunși. Certitudine pe care Michaux o rezumă într-o frază admirabilă : „Omul este o ființă lentă, care nu-i posibilă decît datorită unor viteze fantastice“. Scriitura, cuvîntul vor trebui să le caute unde se află, să le ajungă, să le detecteze, sau măcar să le presimtă.

Vom înțelege că ceea ce Michaux cere de la halucinogene n-are nimic comun cu ceea ce vor amatorii de L.S.D. 25. Dealtfel el formulează limpede acest lucru : „Cei ce consumă anume produse pentru a se deda unor excitații colective... să se oprească și să nu creadă că ar exista aici ceva pentru ei. Nu vorbim aceeași limbă. Nu urmărim aceleași efecte“. Desigur că, în ceea ce-l privește, este vorba de a trăi la nivelul misterelor vieții organice și de a face studiul resurselor secrete ale propriului trup (o arată îndeajuns remarcabilul capitol final despre „cele patru lumi“ — a erotismului exaltat, a cutezanței exaltate, a iubirii exaltate, a contemplației exaltate — ce corespund celor patru centri de energie nervoasă, celor patru etaje ale vertebrelor noastre). Dar această experiență nu are sens decît dacă rămîne interiorizată, conținută, închisă într-un spațiu mental care este unicul teren pe care Michaux înțelege să se situeze și unde el deschide în permanență singura dezbatere care-l interesează, cea a gîndirii și a limbajului. Fără îndoială că el a numit, o dată pentru totdeauna, „proprietățile mele“ tocmai această zonă închisă, bine protejată, bine apărată, dar din ce în ce mai abisală și mai vertiginos intimă. *Călătoria* sa, după patruzeci și cinci de ani de cercetări și de explorări, îl readuce mereu aici, cu încăpățînare.

1967

3. Vise și gesturi

În legătură cu această carte am putea spune : Michaux visează. Așa cum spunem : Aragon vorbește, Claudel ascultă, Picasso privește... Într-adevăr, subiectul căr-

ții *Façons d'éveillé, Façons d'endormi* [1] (*Modul de a fi al celui treaz, Modul de a fi al celui adormit*) nu-i nimic altceva decît visul fixat, prins, descris și povestit în cea mai simplă și mai *naturală* dintre limbi. Visul definitiv desacralizat și demistificat. Visul „normalizat". Desigur, suprarealiștii spuseseră : „Părinți, povestiți-vă visele copiilor voștri", și prin aceasta aveau proasta idee de a sugera că imaginile nopții puteau foarte bine să se transcrie în povestiri familiare, dar de fapt, de la *Aurélia* lui Nerval și pînă la *Nuits sans nuit (Nopți fără noapte)* de Michel Leiris, lumea onirică este mai mult lumea fantasmelor decît a cotidianului.

Nimic asemănător aici. Neobișnuitul devine obișnuit. În *Les Grandes Épreuves de l'esprit,* Michaux trecuse de la fulgurațiile halucinate ale drogului la calma trezire a conștiinței, de la „miraculosul" debusolat la *miraculosul normal*. Iată că astăzi el simplifică și mai mult lucrurile, visînd ca oricare alt om, fără nici un fel de adjuvant psichedelic. Și frumusețea viselor sale constă tocmai în liniștita lor modestie, în nuditatea lor clară. Am putea spune în *mediocritatea* lor, de vreme ce însuși Michaux utilizează acest termen : „În mare, elementele obișnuite ale viselor mele sînt foarte mediocre, materiale meschine, de cele mai multe ori realiste, un fel de poze de pe cărțile poștale ilustrate (adeseori transpunerea unor cuvinte), făcute din elemente obișnuite". Dar să luăm seama, această mediocritate e aici mai degrabă semnul unei rigori, al unei supravegheri atente, al unei priviri nude și al unei disponibilități a conștiinței decît semnul unui vid. Michaux explică foarte bine acest lucru, atunci cînd relatează spusele unui tînăr scriitor căruia i se plîngea că nu are decît vise sărace și care observă că „îndreptat fiind spre viitor, întorcînd treptat spatele trecutului, neinteresat de adolescența sa, era firesc ca visele lui să fie banale".

Aici ne este dezvăluit gradul zero al visului. La drept vorbind simplitatea și „materia săracă" a visului nu împiedică miracolul. Dar miracolul își păstrează mereu dezinvoltura, evidența, latura „firească" a realității coti-

---

1 Éd. Gallimard, col. „Le point du jour".

diene. De exemplu : încă de la primele pagini ale cărții, Michaux povestește că se vede pe sine, într-o noapte, mergînd cu mașina ; șoferul, fără să se uite la drum, cu mîna așezată neglijent pe volan, se întoarce spre el, către partea din spate a mașinii, și-l privește fix fără să ridice piciorul de pe accelerator, în ciuda obstacolelor din cale. Sau : vede un cal galopînd, cam la optzeci sau o sută de metri înălțime, un adolescent aleargă, se ridică spre cer, îl prinde, îl silește să coboare și să se așeze pe pămînt. Mișcările, atitudinile au, de fiecare dată, ceva bine reglat, perfect coerent (și aproape armonios) ce evită orice hiatus, orice ruptură cu realitatea, iar vocabularul, scriitura ce trasează aceste miracole se mulțumesc cu resursele celei mai moderate proze. Întîlnim la Michaux, cînd își descrie visele, un fel de limbaj *al neutrului,* cum spune Blanchot cînd vorbește despre Char, și fără îndoială că tocmai acest limbaj face farmecul fascinant al acestor viziuni lente și străvezii ce nu-și pierd niciodată „măsura", în ciuda lipsei de măsură a celor ce se petrec în somn.

Și acest lucru este atît de adevărat încît Michaux „visătorul" își controlează admirabil, clipă de clipă, visele. Ne vom convinge citind cea de-a treia parte a cărții sale, ce expune metodic și cu mare precizie conținutul mai multor vise, expunere urmată de subtile „remarci", revelatoare pentru aptitudinea lui Michaux de a-și elucida „noaptea". Să citām începutul primului vis, *La Marche sous l'eau* (*Mersul pe sub apă*), a cărui tonalitate este mai elocventă decît orice comentariu : „Mă aflu într-un bazin plin cu apă. La început nu-i prea adîncă dar apoi se adîncește tot mai mult. Înaintez cu pași egali. În același timp apa se ridică. Îmi ajunge la gît ; îmi ajunge la bărbie. Eu merg și ea urcă. Îmi trece dincolo de gură. Îmi vine pînă deasupra capului. Acoperă totul..." Cele cîteva rînduri de interpretare care urmează sînt remarcabile prin luciditatea lor : în ajun poetul ațipise în timpul unei conferințe și, năpădit de plictiseală, își petrecuse literalmente seara *sub apă.*

Un loc deosebit ar trebui acordat, în această înșiruire, viselor ce aduc în scenă animale, ca *Lions en cage* (*Lei în*

cușcă), sau *Le Jaguar endormi* (*Jaguarul adormit*). Am vedea că bestiarul oniric al lui Michaux are în el ceva agresiv și totodată moale, ce întărește și mai mult impresia de ciudățenie îmblînzită care caracterizează majoritatea imaginilor sale nocturne. Dar aici am găsi și altceva : desemnarea insistentă a înclinației lui Michaux de a „ataca“ cînd te aștepți mai puțin. Poetul, în visele sale, se preface atît de ușor în leu, nu de dragul metamorfozelor fabuloase, ci din nevoia de-a scoate uneori ghiarele și de-a lovi cu laba. Ne vom mira de violența care străbate din cînd în cînd aceste vise atît de liniștite, pentru că îl vom regăsi aici, protejat, intact, pe acel Michaux ofensiv din anii treizeci, autor al cărții *Le Grand Combat* (*Marea bătălie*). Îl vom regăsi și mai alert, și mai prezent încă, în ceea ce el numește *visele* sale *treze*, reverii din timpul zilei, mai atente și mai vigilente decît cele din timpul nopții, care ocupă ultima parte a cărții. Căci Michaux visează și ziua, cu ochii deschiși : aici, controlul este și mai precis, „pînda“ devine și mai de temut. În aparență, totul e, ca de obicei, calm, totul e privit cu o atenție senină. Dar dintr-o dată survine saltul, fulgerul, violența tăioasă. Și acesta e Michaux „cel asemenea lui însuși“ : „Neîndoielnic, cînd sînt nemulțumit de viață, decapitez cîțiva trecători. Capetele zboară în jurul meu fără să le dau prea mare atenție, fără să mă feresc de ele, îmi văd de drum. Ce s-a făptuit, s-a făptuit“. În aceste atitudini se închide o extraordinară viață gestuală, nerăbdătoare, amenințătoare, uimitor de adormită, uimitor de trează.

Vedem că visele lui Michaux nu sînt atît de liniștitoare pe cît s-ar părea. Dar cuvîntul care le poartă este liniștitor. Pentru că a ajuns la acel grad de exactitate cînd poezia, supunîndu-se disciplinei prozei, devine perfect invizibilă și străină de orice *efect*. Nimic aici nu e înșelător. Nici autorul și nici cititorul nu-și spun cuvinte vane. Lucrurile sînt ceea ce sînt. Visele sînt ceea ce sînt. Nimic mai mult. Dar nici nimic mai puțin. Michaux vorbește. Cu o voce egală și melodioasă.

1970

Într-o zi, la munte, alunecînd pe niște ace de zad, Henri Michaux își rupe o mînă. El încearcă atunci să vadă, să privească, să asculte, să simtă ce se petrece acolo, în acea parte a corpului său unde a avut loc „evenimentul“. „Un braț rupt nu-i mare lucru. Mulți și-au rupt brațul, chiar foarte mulți. Faptul merită totuși să fie *bine* observat“ [1].

Începe deci observația. Subiectul dispune de mijloace excepționale pentru a o conduce la bun sfîrșit : de acel mod de a-și ascuți percepțiile ce nu-i aparțin decît lui, de un anumit fel de a le ramifica, de a le amplifica, de a le supune scalpelului unui limbaj dizlocat, diseminat, tăios, precis. Fără nici un fel de ostentație. Ba chiar cu cea mai mare simplitate. Totul începe în momentul căderii. Elementele acesteia sînt descompuse cu o luciditate „fizică“ perfectă : alunecarea corpului care se prăvale pe spate, mișcarea aerului ce nu-l mai susține parcă, întîlnirea cu pămîntul. Toate acestea în termeni de agresiune, așa cum se și cuvine : șocul este un fel de placaj brutal, solul este dur „precum un tată neîndurător ce-și pedepsește fiul... precum un tată nemilos, mărginit, încăpățînat ca nimeni altul, și cu totul neînțelegător“. Asistăm apoi la momentul revenirii (și nu al pierderii) cunoștinței. Mai întîi în cadrul unui peisaj, devenit dintr-o dată „calm și înghețat“. Apoi, într-un pat. Este locul unde lucrurile se intensifică, se precizează, și Michaux, aflat sub îngrijirea unei tinere infirmiere, a unor anesteziști (fracturile și luxațiile fiind, după cum spune el, pîinea medicilor de la munte), pleacă în întîmpinarea durerii sale. În căutarea durerii sale. Sau, mai curînd, în căutarea „raporturilor atît de greu de stabilit cu suferința și cu orice nouă estezie“, raporturi ce sînt precum „suferința în suferință“.

Este o descoperire uluitoare. Ea țîșnește prin nenumărate mici ciocănituri, mici lovituri, mici strigăte, care

---

1 *Bras cassé*, în *Face à ce qui se dérobe*, Éd. Gallimard.



izbesc ca tot atîtea poeme. La trezire, după operație (medicii au trebuit să-i pună la loc cotul, să intervină pe olecran), focul care pîlpîie, arde, se repetă („Foc. Foc. Foc. Întruna foc"), jăratecul care mocnește. Un furnicar de senzații ciudate și crude : „Albine își iau mierea din flori de fier. Păsări zboară printre arbori de fier. Arsuri, mușcături, sfîșieri. Cîini mușcă. Haite de cîini. Valuri nesfîrșite de cîini. Mulțimi dezlănțuite de cîini furioși, năvalnici, și despre care nu pot să vorbesc nimănui, despre care într-un asemenea moment trebuie să mă abțin să vorbesc, purtîndu-mă ca și cum n-ar fi acolo, ca și cum m-aș odihni... liniștit, în afara primejdiei". Mai tîrziu, după o complicație posttraumatică, o nouă mușcătură a „răului" : „Rău ! Rău ! Rău ! Un rău fără de sfîrșit ce se rostogolește în mine, și fanfara lui nebună, trompeta lui sfîșietoare, doar pentru mine". Iar cînd se apropie vindecarea, cînd membrul rupt e iar ca înainte, ciudata senzație de „întoarcere", revelată și ea ca durere : „Nu veneam de atît de departe, lipsit cum fusesem numai de-un braț și de-o mînă ; întoarcerea mi s-a părut totuși a fi astfel". Și, de-a lungul încercării, lenta și surprinzătoarea explorare a echilibrelor și a dezechilibrelor corpului, mici și mari rupturi, suită de „percepții derutante", descoperiri ale slăbiciunii și ale neputinței părții „stîngi" (partea „dreaptă" neputînd fi folosită).

Dar, deși auto-examenul clinic își are importanța sa în această tentativă de analiză, el nu este totuși esențial. Esențială este ocazia pe care o află aici Michaux de a-și cerceta cu o privire pătrunzătoare aceste funcționări ale vieții nervoase, musculare, organice, care se traduc atît de spontan la el prin funcționările „poetice" ale scriiturii : sacadate, întretăiate dar nete, insistente, înșurubîndu-se parcă, și tocmai prin aceasta fiind în chip foarte real exploratoare. Este un fel de meditație lucidă și dureroasă în spațiul unui braț lovit care aici e cu adevărat *un spațiu lăuntric*, în care poemul își desfășoară atacurile, ascuțișurile, urmele de lumină.

Astfel, nu există o diferență fundamentală între Michaux cel ce trăiește și își transcrie experiența privindu-și brațul rupt și Michaux poetul, în sensul strict al cuvîntului, ce se exprimă în *Moments*[1], carte ce adună laolaltă mai multe culegeri anterioare. *Moments*, ce se vrea „o traversare a timpului", acordă toată importanța respirației naturale a poemului, distribuției sale spațiale, acelei puneri în pagină care permite planurilor să se întretaie, liniilor („drepte") să se încrucișeze, cuvintelor să se înșiruie, ca, de exemplu, în „priviri plimbate pe gravuri de Matta". Izbesc și străpung însă totdeauna substantivele, verbele sau adjectivele încăpățînate („sunet, șuierat, lovit, străpuns" sau „ochit, început, abordat, agățat"), săvîrșindu-se mereu același travaliu, tot mai în adîncime. Și care se deschide uneori spre infinit („Infinit, infinit ce mă chinuiește în propriul meu trup, rîzîndu-și de infinitul meu"). Spre ciudate relații cu trupul și cu obiectele, din nou („La dreapta mea, o curbă resimțită însutit, curba ramei unei lentile de la ochelari, devenită arcul unui pod ce trece peste un rîu"...) Spre fulgerele și scînteierile spațiului lăuntric. („Oh, lascivitatea din culori, șifonări optice ale perversei mîngîieri a scînteierii, priviri ce murdăresc scuipate peste mine clipă de clipă".) Tocmai prin aceasta culegerea devine o succesiune de *momente*, și nu numai în marele text *Lieux, Moments, Traversées du temps (Locuri, Momente, Traversări ale timpului)* unde se scurge „fluviul sosirilor", etajîndu-se în largi și obsedante pulsații, sau în desfășurarea undelor mescaliniene din *Paix dans les brisements*, ci și în întreaga carte, în care tot ceea ce tresare, palpită, mișcă, se îndreaptă către extazele „completudinii", este ca o înșiruire de prelungi bătăi ale conștiinței. Conștiință poetică, la nesfîrșit trează, ca nici o alta supratrează.

1976

---

1 Éd. Gallimard, col. „Le point du jour".

Despre Ponge

1. Ponge și plăcerea

O primă constatare : opera lui Francis Ponge mă interesează, mă privește. Ea îmi vorbește despre (și eu știu prea bine cît e de contradictorie această expresie : „îmi vorbește despre“) țigareta ce se află în pachetul meu. Despre paharul de apă ce se află în fața mea în acest moment. Despre săpunul cu care mă spălam azi dimineață. Despre șervetul plușat pe care îl foloseam ieri pe plajă. Despre ploaia ce cădea alaltăieri seară. Despre cîmpia de la poalele castelului Cerisy. Despre crevetele și despre peștii fripți pe care-i găseam pe masa mea cînd am trecut din Bretania în Normandia. Și chiar despre obiecte precum telefonul, pe care-l aveam în mînă acum o clipă. Sau despre porumbelul ce s-a așezat deasupra bibliotecii ieri după-amiază [1].

Toate acestea sînt o sărbătoare. Sînt *sărbătoarea*. Și sînt întru totul de acord să spun că sînt în primul rînd o sărbătoare a scriiturii și a limbajului. Și că în centrul ei se află semnătura lui Francis Ponge. Dar mai trebuie spus și altceva. În *Pour un Malherbe* (*Pentru un Malherbe*) citim : „Poezia este un element al lumii concrete, al lumii de toate zilele. Așa se justifică ea“. Iar în textul *Raisons de vivre heureux* (*Motive de a trăi fericit*) : „Ar trebui să putem da tuturor poemelor acest titlu : *«Raisons de vivre heureux»*. Pentru mine, cel puțin, cele pe care le scriu sînt fiecare precum nota pe care încerc s-o prind, cînd dintr-o meditație, sau dintr-o contemplație țîșnește în corpul meu o cascadă alcătuită din cîteva cuvinte care îl răcoresc și-l hotărăsc să mai anatrăiască fie și numai cîteva zile încă. Dacă împing analiza și mai departe, constat că nu avem nici un alt argument pentru a trăi în afară de cel pe care ni-l oferă

1 Intervenție la Cerisy-La Salle, colocviul „Francis Ponge“ (1975).

mai întîi darurile amintirii, și facultatea de a ne opri pentru a ne bucura de prezent, ceea ce înseamnă a privi acest prezent așa cum privim întîia oară amintirile : adică a păstra bucuria prezumptivă a unui *motiv* în stare vie sau crudă, a unui motiv descoperit în mijlocul circumstanțelor unice ce-l înconjoară în chiar aceeași secundă. Iată mobilul care mă face să pun mîna pe creion (subînțelegîndu-se că nu dorim, fără îndoială, să păstrăm un *motiv* numai pentru că e *practic*, ca pe o nouă unealtă pe masa noastră de lucru)". Iată ce mă îndeamnă să spun că Francis Ponge este probabil singurul „poet" care a verificat și a ilustrat într-un mod radical acea regulă pe care Éluard o luase de la Lautréamont, dar pe care mai mult a expus-o decît a aplicat-o : „Poezia trebuie să aibă drept scop adevărul practic".

Practică a scriiturii, inseparabilă, am văzut, de o practică a fericirii și, de ce nu am spune-o, de o practică a plăcerii. Dar despre ce plăcere e vorba ? Știm bine că firul ce, trecînd prin Lucrețiu, duce de la Epicur la Horațiu — firul materialismului greco-latin, dar care este, totodată, firul (în sensul de „tăișul" *) limbii latine — străbate opera lui Ponge. Dar poate că aceasta nu ne poate explica îndeajuns întîlnirea erotică cu textul, și lucrul spus în text, care se săvîrșește atît prin cititor cît și prin poet. Pentru o atare explorare era nevoie de un instrument de asemenea „practic". Am găsit unul în cîteva însemnări cu adevărat uimitoare ale lui Brecht din *Artele și revoluția* [1]. Este un text puțin cunoscut, și rămas dealtfel neterminat, despre care trebuie să spun de la bun început că, nefiindu-mi folositor din punct de vedere teoretic, îmi oferă în schimb un excelent punct de sprijin practic. E formulat în șase propoziții. Iată-le :

1. *Plăcerea pe care oamenii o află în artă este plăcerea pe care ei o află în viață.*
2. *Plăcerea purcede din îndemînarea de a reproduce.*
3. *Plăcerea purcede dintr-un sens atribuit fenomenelor.*
4. *Plăcerea purcede dintr-o justificare adusă unui punct de vedere.*

---

* Joc de cuvinte în limba franceză (fil = *fir*, dar și *tăiș*).
1 În *Écrits sur la littérature et l'art III*, Éd. L'Arche.

5. *Plăcerea purcede dintr-o întărire a voinței de-a trăi.*
6. *Arta poate fi mare sau mică, utilă sau dăunătoare, joasă sau elevată — dar ea nu poate fi frumoasă sau urîtă.*

Este limpede că în aceste însemnări noțiunea de *plăcere* este luată într-un sens relativ temperat. Dar tocmai plăcerea temperată mi se pare a fi o virtute prin excelență pongiană. Oricum, știm că Ponge a asimilat în nenumărate rînduri plăcerea scriiturii cu plăcerea sexuală, cu plăcerea orgastică foarte limpede desemnată. Nu voi cita, spre aducere aminte, decît acest pasaj din *Entretiens avec Philippe Sollers* (*Convorbiri cu Philippe Sollers*). Sollers îi pusese interlocutorului său o întrebare în legătură cu „funcția profund sexuală a scriiturii" : „Cu privire la Eros și la Moarte, și la ceea ce numiți agonie (cuvînt pe care, într-adevăr, l-am folosit), am spus foarte adesea, cred, în cursul acestor convorbiri, că necesitatea adîncă, cea datorită căreia e depășită tăcerea, e în chip evident dorința, și că această dorință e ceva cvasi-fiziologic, biologic, e acel ceva care, de exemplu, în actul sexual, îl obligă pe om să-și îndeplinească funcția, ce este o funcție de regenerare, toată lumea înțelegînd că acel consum al corpului fizic, în momentul actului de reproducere, înseamnă un pas către moarte ; în sfîrșit, eu cred că un asemenea adevăr este aproape un loc comun... Actul sexual, actul de reproducere pretinde și prezența celuilalt. Ei bine ! ca și în cazul speciei, trebuie ca oarecum cei doi să moară, pentru ca un al treilea, în cazul nostru textul, să se poată naște. Cea de-a doua persoană, după mine, este, evident, dacă vreți, și simplificînd, lucrul, obiectul ce provoacă dorința și care, și el, moare, dacă vreți, în operația prin care ia naștere textul"[1]. Această concepție are, în coerența sa bio-logică, ceva atît de radical, încît sîntem cu atît mai mulțumiți să descoperim în *plăcerea* brechtiană evocată în însemnările mai sus citate cu totul altceva. Totuși ar fi eronat să considerăm că acest „altceva" scapă unei erotizări intense. Dimpotrivă. Adeseori, plăcerea își im-

---

1 *Entretiens de Francis Ponge et de Philippe Sollers*, Gallimard—Seuil.

plinește cu atît mai deplin adevărul ei erotic cu cît este mai bine mascată. Socotesc că acesta este tocmai cazul lui Brecht. Socotesc, de asemenea, că acesta este întru totul și cazul lui Ponge. Poate că ceea ce se află în joc în acel moment este pur și simplu ceea ce Barthes a desemnat prin frumosul nume de *plăcere a textului,* pe care a identificat-o astfel : „Textul pe care îl scrii trebuie să-mi dea dovada *că mă dorește.* Această dovadă există : scriitura. Scriitura este știința bucuriilor limbajului, al său Kamasutra (despre această știință nu există decît un tratat : scriitura însăși)“ [1].

Pentru a încerca să judecăm caracterul operator al acestor cîtorva date în lectura textului lui Ponge, propun următoarea metodă de lucru : să luăm rînd pe rînd cele șase propoziții ale lui Brecht și să încercăm să le confruntăm cu cîteva scrieri ale lui Ponge, alese toate, pentru coerența corpusului, din *Pièces* (*Piese*). Îmi dau seama de arbitrariul acestei metode, dat fiind că propozițiile brechtiene sînt, în chip foarte evident, legate de anume circumstanțe, limitative, parțial dictate de către hazard, neteoretizate și, mai mult încă, date ca fragmente ale unei reflecții neterminate. Oricum însă, ele există ca atare. Și m-au frapat prin posibilitățile de *joc* pe care le ofereau — de mic joc al *adecvărilor,* întotdeauna foarte plăcut cînd e vorba de Ponge. Să le luăm deci pe rînd.

PRIMA PROPOZIȚIE : Plăcerea pe care oamenii o află în artă este plăcerea pe care ei o află în viață.

Magnifică afirmație, plină de insolență într-o perioadă în care se manifestă gustul (întors în sine) pentru autarhia scripturală. Da, în ceea ce mă privește, spun limpede : plăcerea pe care o aflu în textul lui Ponge este plăcerea pe care o aflu în viață. Pentru a dovedi aceasta aleg textul intitulat *Une demi-journée à la campagne* (*O jumătate de zi la țară*). El se deschide printr-o intensă proiectare — printr-un adevărat bombardament, dacă pot spune astfel — de acțiuni agresive și totodată întări-

1 *Le plaisir du texte,* **Éd. du Seuil, col. „Tel. Quel“.**

toare venite de la țară : „Aer acid și vînt corosiv, emanații oxalice și injecții formice, înțepături de albine sau de urzici, revulsii cutanate pe trupul expus la soare : într-o jumătate de zi petrecută la țară am suferit un tratament ciudat". Admirabil în aceste rînduri este faptul că într-adevăr e vorba de un *tratament*. Cel pe care natura, multiplicîndu-și „stressurile" și intervențiile ofensive (de remarcat alegerea vocabularului : *acid, corosiv, oxalice, injecții, înțepături, revulsii*) aplicate pielii „omului de patruzeci de ani" — după cum ni se spune ceva mai jos (Ponge scria acest text în 1937) — îl realizează spre folosul unui organism astfel înviorat, redeșteptat la viață prin acest bombardament binefăcător, la care se adaugă curînd și cel al parfumurilor, al mirosurilor, al undelor de răcoare, al aburilor, ce se rezumă, se închide, pentru Francis Ponge, în acest unic termen, liniștit, banal și reconfortant : *la țară*. Dar, desigur, e vorba și de un alt tratament : cel pe care toate cuvintele ce desemnează aceste mărunte atacuri și agresiuni îl suferă în acea rotire unde sînt suspendate, rotire a unor constelații mobile de semnificanți pe care-i compun, și care nu-i altceva decît tratamentul unui text. Într-un sens subiectiv și obiectiv totodată. Tratament pe care textul îl primește, dar pe care-l și aplică, impune (în sensul precis și aproape liturgic al cuvîntului) cititorului. Tratament la fel de salubru, la fel de revulsiv, la fel de binefăcător ca și celălalt. Ponge are dreptate cînd scrie, la sfîrșitul poemului său : „...pielea, plămînii, ficatul și creierul odată curățate, totul va funcționa și mai frumos". Lexicul, aici, rezumă aproape întreg sistemul pongian. În această *Demi-Journée à la campagne* este adevărat că totul funcționează, și că armonia realizată e frumoasă. Textul respiră. Și respiră atît de bine încît omologia dintre răsuflarea lui și cea a vieții e aproape perfectă. Da, plăcerea pe care o afli aici în artă este aceeași — fiziologic și textual — cu cea pe care o afli în viață, oricît de neutralizate ar fi încă de la bun început iluziile reprezentative. Ele funcționează tocmai pentru că sînt neutralizate. În sensul cel mai exact și mai concret : își află originea într-o *funcție*. Aici are loc nu o descriere oarecare a naturii — atît de generos oferită de *literatură* — ci o

simplă impregnare a naturii : adică altceva, ceva ce căptușește și însteleazză cuvintele precum mucoasele. O plăcere rară.

A DOUA PROPOZIȚIE : Plăcerea purcede din îndemînarea de a reproduce.

Îmi place această frază a lui Brecht, deși ea ne restituie toate ambiguitățile realismului, toate capcanele *mimesisului*, poate tocmai *pentru* că ni le restituie. De ce n-aș spune-o ? Citindu-l pe Ponge, încerc adesea un fel de satisfacție de un tip cu totul particular, ce decurge din sentimentul unei extreme exactități a reproducerii, al unei frapante întîlniri dintre lucrul observat și textul ce construiește observația. Pe scurt, dintr-un sentiment de *realism*. De realism jubilatoriu, dacă vrem să corectăm pe dată acest cuvînt. Dar de realism, totuși. Și, efectiv, legat de *îndemînarea de a reproduce*. Această expresie e frumoasă. Frumoasă pentru că e naivă și totodată vicleană, și prin chiar aceasta foarte brechtiană. S-o aplicăm poemului *La Grenouille* (*Broasca*).

Cînd citim acest text, vedem broasca. Nu numai metaforic spusă („o pitică amfibie", „o Ofelie ciungă"), ci și foarte abil reprodusă : „Întregul ei trup este învelit într-o piele impermeabilă. Aproape descărnați, mușchii ei prelungi sînt de-o eleganță ambiguă" *. Și aceste observații, de-o tulburătoare exactitate, pe o materie vie greu de cuprins altfel decît prin lexeme de o rigoare și de o ambiguitate savant dozate, sînt urmate de alte notații descriptive, decisive prin adevărul lor : „gușată, răsuflă din greu...", „această inimă ce bate puternic". O formulă, mai cu seamă, rezumă *substanța*, realitatea substanțială a broaștei : „virtutea fluidului se îmbină la ea cu strădania viețuirii". Faptul că Ponge nu-i nici Buffon și nici La Fontaine nu are nici o importanță. Interesant aici este faptul că, situîndu-se atît de departe atît de unul cît și de celălalt, el își construiește broasca recurgînd la sis-

---

* În franceză : „ni chair ni poisson".

temul de reprezentare ce-i este propriu. Să remarcăm că am utilizat încă o dată, și în mod voit, cuvîntul reprezentare — căci această broască, bine prinsă în rețelele și plasele acelui *objeu* * pongian, bine conturată prin cuvinte și forme ce cad pe ea și în jurul ei precum șuvițele de ploaie de care este vorba în primul vers, este totodată și foarte *asemănătoare*. Să subliniem acest cuvînt. Da, asemănătoare ! Așa cum asemănătoare erau și țigara, stridia sau pîinea. Ea e aici, lîngă eleșteu, cu picioarele ei de femeie indecentă ; gușată, cu pleoapele-i umflate, cu gura-i buimacă, palpitînd cu întregul trup. Foarte limpede văzută, și redată cu îndemînare. Nu trebuie să ne fie teamă de acest cuvînt. Îl reiau : îndemînare. Dacă Ponge îl recuză, ne-o va spune. Eu unul îl asum, îl accept. Pentru că îmi găsesc pretutindeni și întotdeauna bucuria și plăcerea în această îndemînare de a reproduce (dealtfel, dacă *îndemînarea* este simplă, *reproducerea* este plină de cele mai aventuroase făgăduieli și de o capacitate de deschidere nelimitată). Se va fi înțeles, cred, că văd în Ponge un poet și un pictor al realului.

CEA DE-A TREIA PROPOZIȚIE : Plăcerea purcede dintr-un sens atribuit fenomenelor.

Omul descrierii nu este totuși omul sensului. Dar el poate fi omul raportului. Cînd citesc textul care se intitulează *Le Vin (Vinul)*, întîlnesc de la bun început această frază : „Raportul dintre un pahar de apă și un pahar de vin este același cu raportul dintre un șorț de pînză și un șorț de piele". Este o constatare cu totul remarcabilă. Și care sprijină de la bun început descrierea unei realități pe o relație, pe o măsură, pe un echilibru : pe unul dintre platanele balanței, șorțul de piele și paharul de vin, pe celălalt, șorțul de pînză și acel pahar de apă pe care Ponge îl cunoaște pînă în abisurile adîncimii și transparenței sale. Și, în fața balanței, poetul, precum un *cîntăritor* căruia i-am putea zice *jurat*, pentru că el va

---

* Cuvînt creat de Ponge prin contracția dintre *objet* și *jeu*.

spune care-i adevărul și sensul. Întregul poem se construiește pe sens și, mai precis, pe sensul raporturilor. Vinul nu e numai situat într-o relație de omologie cu pielea (iar pivnița cu grajdul și cu tăbăcăria), el este totodată situat succesiv în originea sa („Este un produs al răbdării omenești...“), în destinația sa („Brațul varsă în fundul stomacului o băltoacă rece, din care se ridică, pe dată, ceva asemenea unui servitor a cărui slujbă ar fi aceea de a închide toate ferestrele, de a face întuneric în casă ; apoi de a aprinde lampa“), în ființa sa, concentrată și mobilă („Vinul nu-i mare lucru. Totuși flacăra-i dansează în multe trupuri în plin oraș. Mai mult dansează decît strălucește. Mai mult îndeamnă la dans decît arde, sau mistuie“). Pe scurt, în vectorialitățile sale multiple : un înainte, un după, un centru, care e foc și joc. Pentru ca totul să revină în cele din urmă la străvechea macerare : cea a pielii. Măiestria distribuțională nu se află numai în gramatică sau scriitură. Ea se află și în sens. În modul de a guverna *fenomenul*. Sursă de înaltă și de caldă plăcere. Cea a vinului însuși, în ordinea sa obscură.

CEA DE-A PATRA PROPOZIȚIE : Plăcerea purcede dintr-o justificare adusă unui punct de vedere.

Pentru a o susține, mă voi sprijini pe textul *L'Adolescente* (*Adolescenta*), care va avea printre alte avantaje și pe acela de a ne readuce la cele spuse despre plăcerea erotică. Există un text de zece rînduri în care, sub forma unei apostrofări discrete, se spun următoarele : „Precum o trăsură trasă de cai frumoși, tu ai genunchi netezi, mijlocul subțire, trupul lăsat ușor pe spate, precum un vizitiu“. Cred că putem, fără să greșim, să numim ceea ce se enunță aici *un punct de vedere*. Foarte simplu : adolescenta, tînăra fată se anunță ca un echipaj, ca un atelaj, ca un fel de navă cambrată ce poartă în față ceva. Tocmai, se pare, făgăduiala plăcerii, un fel de fericire nu încă ajunsă la deplina înflorire, la care atitudinea trupului și cea a inimii vor participa în egală măsură. Or în-

tregul poem al lui Ponge va urmări să lumineze acest lucru, să-i înţeleagă cauzele. Două rînduri fixează, subliniază această mişcare, acest impuls care se coace : „Mergi, te îndrepţi către ceva, spiritul tău nu-i despărţit de trupul tău“. Apoi, într-o frază oarecum enigmatică, se exprimă putinţa unei întîlniri, a unei joncţiuni — poate cea dintre copilărie şi vîrsta adultă : „Cele două băşici ale unei clepsidre treptat ajung să se înţeleagă“. Apoi, o afirmaţie vine şi dezvăluie totul, dezgoleşte totul, spunînd dintr-o dată, cu cruzime, mustos, dincolo de orice prudenţă sau pudoare, tot ceea ce ascunde făgăduinţa difuză : „Pieptul femeilor ne bucură ca rotunjimea şi fermitatea unui fruct ; mai jos, ne bucură savoarea zemoasă a aceluiaşi fruct“. Personajul numit „adolescenta“ a devenit astfel inteligibil şi opac totodată ; acel *punct de vedere* global pe care îl ilustra înfăţişarea, mersul, ţinuta (de trăsură sau de navă), adică acel fel, frumos şi provocator totodată, de a sta cu pieptul înainte, a fost *justificat* prin scoaterea la lumină a plăcerii pe care o dă perceperea reală sau imaginară a formelor şi a tainelor trupului său. E o împlinire erotică de bună calitate a virtualităţilor unei contemplări. Primul termen era aici emoţia vizuală în faţa atitudinilor nobile şi a „netezimii“ unui trup tînăr, termenul ultim este plăcerea foarte francă în faţa revelaţiilor acestui trup. Felul, după mine incomparabil şi inimitabil, în care Ponge ştie să parcurgă acest gen de itinerariu este sursa unei foarte „exacte“ plăceri.

CEA DE-A CINCEA PROPOZIŢIE : Plăcerea purcede dintr-o întărire a voinţei de-a trăi.

Vom fi poate surprinşi de acest „a vrea să trăieşti“ dopongian. Îl consider totuşi foarte real, şi voi lua ca dovadă frumosul text intitulat *La Robe des choses (Veşmîntul lucrurilor)*. Ce găsim aici ? O suită de admonestări la imperativ adresate omului ce „riscă să nu mai simtă gustul“ obiectelor : „Dacă nu mai simţiţi gustul obiectelor, observaţi atunci cu tot dinadinsul insidioasele

modificări aduse pe suprafața lor de senzaționalele întîmplări ale luminii și vîntului..." Sfatul dat este simplu, e vorba de a redescoperi tot ceea ce se transformă și se creează întruna în inepuizabila lume materială, tot ceea ce se mișcă, vibrează, tremură, se stinge, se aprinde precum tot atîtea becuri. Și această descoperire trebuie să se săvîrșească ca o suită de acte definite prin îndemnuri foarte precise : „Iubiți aceste roiuri de țînțari...", „Emoționați-vă în fața acestor grandioase, deși delicate, în fața acestor extraordinar de dramatice, deși de obicei neobservate, întîmplări senzaționale și schimbări de fiecare clipă...", „Învățați să priviți doar lumina..." Este evident că tonicitatea pe care o întîlnim aici rezidă într-un fel de intensificare a voinței de-a trăi. Vorbesc despre tonicitate în sensul în care vorbim de tonicitatea țesuturilor, ceea ce va împiedica să-mi fie atribuită credința într-un optimism pongian. Nivelul la care mă situez aici este cel al retoricii, surprinsă în clipa cînd, prin jocul volutelor și curbelor sale, ea deschide textul către uimitoarele intervenții ale lucrurilor, ale învelișului lucrurilor (ale *veșmîntului* lucrurilor), care îl însuflețesc, îl fac literalmente poros, permeabil acestor intervenții, îi îngăduie să fie străbătut de ele. Iată o neobișnuită întărire a voinței de a trăi. Pe de-a-ntregul exprimată și afirmată prin acel sens al proferării, incomode și brutale, al cărei secret Francis Ponge îl deține nu o dată. Este un mod, insolent și ofensiv, de a se adresa lumii și de a o sili să vorbească. Cum să nu vezi aici și un îndrăzneț, și fericit, mod de a trăi ?

CEA DE-A ȘASEA PROPOZIȚIE : Arta poate fi mare sau mică, utilă sau dăunătoare, joasă sau elevată — dar ea nu poate fi frumoasă sau urîtă.

Și aceasta, pentru a încheia. Dar fără s-o luăm drept pretext pentru redeschiderea unei ridicole dezbateri asupra artei, asupra utilităților și măreției sale. Este vorba, pur și simplu, de deschidere, de schițarea unei reflecții asupra a ceea ce s-ar putea numi la Ponge *obișnuitul* — realitatea obișnuită —, a ceea ce s-ar putea reda des-

tul de bine prin cuvîntul *vil,* în sensul latinescului *vilis,* categorie cu totul indiferentă și neutră, aflată la egală distanță de frumos și de urît, dar prin care este desemnată ideologic o clasă de obiecte „proletare" care, în general, scapă interesului estetic, ca și oricărui alt gen de interes. Se știe (a se vedea lădița de transportat fructe dintr-unul din poemele sale), că Ponge le învăluie într-un fel de afecțiune franciscană și totodată militantă. Privindu-le cu o atenție și mai mare decît această afecțiune. Ca în poemul *La Lessiveuse* (*Cazanul de fiert rufe*). Dacă iau drept exemplu, pentru a termina, acest amplu și lung poem, o fac pentru că, în desfășurarea lui, el exprimă în chip aproape perfect toată perspicacitatea și amiciția funcțională pe care o poate inspira un obiect ce ignoră atît frumosul cît și urîtul — și plăcerea care se naște din acest contact, vizual, tactil și scriptural. Textul literalmente fierbe, șiroiește, se răcește, și din această suită de operații lente și călduțe ies — citez cuvintele în sensul lor cel mai „curat" — respectul, considerația, contemplarea, familiaritatea, tandrețea. Și din această „luare în serios" („M-aș disprețui puțin, spune Ponge, dacă n-aș lua-o în serios"), care este mai întîi o luare în posesie a scriiturii, obiectul casnic se ivește în toată noblețea sa : „nobil dar frust". Este o constatare emoționantă pe care vor trebui să o împărtășească mai întîi cele ce se folosesc de el, adică acele *gospodine* care, fără îndoială, nu i-ar displace nici lui Brecht : „Iată-ne deci în inima misterului. Amurgul cade peste această seară de luni : O, gospodine ! Și voi care ați ajuns aproape la capătul studiului vostru, șalele vă sînt tare obosite ! Dar pentru că ați tras din greu astfel toată ziua (ce diavol mă mînă să vorbesc astfel ?), iată că aveți brațele curate și mîinile pure, fanate de cea mai emoționantă dintre ofiliri. În această clipă mă simt ispitit — așezîndu-vă mîinile pe șoldurile voastre dragi — să le confund cu cazanul de spălat rufe și să strămut către ele toată iubirea pe care i-o port..." Iată exultanta funcție a artei.

Din acest mic exercițiu se vede că la Ponge este relativ ușor să găsești plăcerea pretutindeni. Pentru aceasta, îi aduc în chip foarte sincer omagiul și laudele

mele. Știu că, așa cum am spus-o de la început, această *plăcere*, evident multiplă, ar fi putut fi „citită" în chip diferit și „spusă" în termeni în care psihanaliza, știința limbajului și cea a sexului și-ar fi avut și ele partea lor. Dar am vorbit înainte, vă amintiți, de o plăcere temperată. Și, sprijinindu-mă pe Brecht, este limpede că am vrut să leg această plăcere de un fel de calmă încredere materialistă în lumea lucrurilor, a lucrurilor manipulate de om. Dacă există vreo confuzie, ea nu poate fi decît în asimilarea, voit întreținută și acceptată aici, dintre plăcerea artistică — formulare brechtiană — și plăcerea pur și simplu. Dar e bine ca frontiera să fie cîteodată mișcătoare, nesigură, și ca unii poeți, cîteodată, s-o calce, s-o confunde, s-o șteargă, s-o înlăture cu un pas ușor. Cred că Francis Ponge este unul dintre aceștia.

1977

2 Despre „La Fabrique du Pré,"[1]

Nimeni nu era mai indicat decît Francis Ponge să se aventureze, cu pas măsurat și precis, pe „cărările creației". El a ales, pentru această explorare (să spunem mai curînd : pentru această misiune de recunoaștere), să ne vorbească despre *Le Pré* (*Pajiștea*), un mare poem publicat în 1967 în *Le Nouveau Recueil* (*Noua culegere*). De fapt, atenția pe care Ponge o acordă acestui text nu este nouă. El l-a evocat deja îndelung într-o uimitoare lectură-monolog realizată pentru televiziune de către serviciul de cercetări al O.R.T.F.-ului. A revenit la el, cu o mare bucurie secretă, în cea de-a unsprezecea dintre *Convorbirile cu Philippe Sollers*. Astăzi, se abandonează. Dă totul : dosarele, carnetele, notele, schițele. Și poemul *Le Pré* se etalează în fața noastră în toate dimensiunile sale, înflorește, crește sub ochii noștri ; „reîncepe" la infinit precum marea lui Valéry. Cartea se numește *La Fabrique du Pré (Fabricarea pajiștii)*.

1 Éd. Skira, col. „Les Sentiers de la création".

Este o extraordinară cură de spațiu și de verdeață. Este mai ales o extraordinară lecție de scriitură. Căci Ponge, ca întotdeauna, a vrut să înceapă cu rudimentele. De aceea nu renunță să amintească mai întîi că această carte pe care o face trebuie să intre într-o colecție ce poartă un titlu: „Cărările creației". Și, ca să-și facă mîna, începe să cîntărească cuvintele din titlu: *cărări*, *creație*... Aceste cuvinte au un sens, o etimologie, o rezonanță. El le ia, le reia, le sucește, le răsucește într-o suită de mici variații improvizate, și totul îl duce foarte repede la cîteva constatări pe cît de simple pe atît de neîndoielnice. De exemplu: „Cărările creației sînt, desigur, rîndurile scriiturii", sau: „Pe ce drumuri vom porni? dacă nu pe acelea pe care ni le deschide penița noastră (scriitura noastră)". Din acest moment, totul este pregătit. N-avem decît să începem. Ponge se află în posesia a ceea ce el numea în altă parte „metoda sa creativă", care va deveni aici o metodă de analiză genetică: tot ceea ce a intrat în „fabricarea" poemului *Le Pré* va fi regăsit, reconstituit, reconstruit, cu miile de surprize, derivații, meandre și bucle pe care le rezervă acest gen de drum de-a-ndăratelea.

Lucrul cel mai simplu este, fără îndoială, să ne întoarcem la origini. Totul a început într-o anume zi din august 1960 cînd, scriindu-i lui Philippe Sollers, Ponge i-a mărturisit dorința sa de-a „scrie" o pajiște: „o pajiște așezată între pădure (și stînci) și rîu (și stînci)". Proiectul a căpătat formă puțin timp după aceea, chiar în toamna aceluiași an, la Chambon-sur-Lignon, lîngă un loc numit Chantegrenouille, într-un ținut prin care „curgea un rîu (Lignon) prin spatele unui gard de mărăcini mărginind arbuști și stînci" (paginile 8 și 9 ale cărții ne oferă de la bun început o fotografie a acestei pajiști foarte reale în splendoarea ei clorofiliană). Apoi, descrierea se pune în mișcare. Această muncă, acest dans în jurul obiectului, va ține patru ani, din 1960 și pînă în 1964. Perioadă în timpul căreia fiecare viziune, fiecare temă, fiecare rețea de asociații vor fi reluate, într-o suită ce izvorăște, ce țîșnește întruna — de bruioane și de note. Pajiștea este mai întîi un ansamblu de imagini:

„mii de fire de ață verde“, „un covor pentru odihnă și o tipsie pe care să mănînci“, „morena pădurilor“, „puțină muzică : tulpinițe și floricele“, „un strat de culoare verde pe un fond de culoare pămîntie“, „locul pe care mergi, pe care te plimbi, pe care-l calci în picioare“ sau, mai simplu, *un adevăr verde*. Dar este și un *cuvînt*, o rădăcină latină, *pratum*, contractare a lui *paratum*, „participiul trecut prin excelență“, ceea ce e *prêt* *, ceea ce a fost *paré* ** și *préparé* *** de către natură, pentru odihnă, pentru pășunat, pentru viață. Este un grafism, cu acea sonoritate „scurtă și ascuțită precum o ruptură“, iar accentul e o „pasăre care zboară în sens invers deasupra scriiturii“. Este un joc de armonice : „clavecinul pajiștilor“ al lui Rimbaud, muzica lui Josquin des Prés, o secvență din *Concertul nr. 5 Brandeburgic al lui Bach*, o viziune din Pré-aux-Clercs, un „loc al deciziei“. În sfîrșit, e pămîntul unde vor înflori „le Fenouil et la Prêle“ ****, care poartă chiar inițialele lui Francis Ponge.

Totul se întîlnește, se completează și se încrucișează. Cartea se construiește pe această „multiplicare interioară a raporturilor“, pe aceste „legături“ dintre forme și sensuri, pe care Ponge le-a denumit *objeu*. Toate schițele sînt date în facsimil (și scriitura pongiană se dezvăluie atunci, aici, în adevărul său cel mai material), înainte de a fi reproduse pe foi de hîrtie verde — adevărat spațiu al pajiștii — în timp ce poemul însuși este așternut pe „pagini brune“, pe „pagini întunecate“. Pămînt și verdeață. Compoziție fericită pe care o *împodobește* o antologie de pictură : verdele triumfal al lui Chagall se învecinează aici cu verdele fraged și proaspăt al lui Picasso, brunul lui Balthus cu cel al lui Giorgione, florile lui Botticelli stau alături de cele ale lui Dubuffet sau de cele dintr-o miniatură persană. Cartea respiră, se deschide către imagini. În unitatea glorioasă a *Pajiștii*.

1971

* Gata.
** Gătit.
*** Pregătit.
**** Pătrunjelul și barba ursului.

Despre Guillevic

1. Textura cuvintelor, greutatea lucrurilor

Timpul n-a vrut
Să devină apă pentru mine

scrie Guillevic într-unul din poemele din *Gagner* (*A cîștiga*). În aceste versuri există un regret. Dar și expresia unei dorințe, tainice și disperate, de-a face ca lucrurile să fie tot mai simple, tot mai nude. Și neîndoielnic că poetul datorează toate acestea originii sale bretone. La Carnac, unde se naște în 1907 și unde își petrece prima copilărie, cele dintîi priviri îi cad pe pietre — lucrul cel mai nud și mai îndărătnic din întreaga creație —, pe acele *stînci* despre care va vorbi mai bine decît oricine :

Stîncile nu vor ști
Că vorbim despre ele

Și totdeauna nu vor avea drept răsplată
Decît măreția

Și uitarea mareei
Sorilor roșii.

El regăsește această poezie „elementară" pretutindeni în jur. În familie : tatăl e marinar, bunicul țesător în sat. În peisajele din Saint-Jean-Brévelay, mic tîrg din Morbihan unde crește începînd din 1912. La Ferrette, în Alsacia, unde părinții săi se mută puțin mai tîrziu. La școală, unde limba franceză îi cîntă, întru totul nouă, la ureche, între bretonă și alsaciană. Și treptat pune stăpînire pe el un fel de încredere, foarte materială, în forme și obiecte, în toate chipurile *realității*. Chiar în anul în care Francis Ponge publică *Le Parti pris des choses* (*De partea lucrurilor*), el își publică prima mare carte, *Terraqué* (1942), care se deschide prin foarte nuda

şi parcă muta descriere a unui dulap, a unui dulap de stejar Recitind astăzi *Terraqué,* care ne este dată, împreună cu *Exécutoire (Executoriu)* într-o colecţie de buzunar, ne dăm seama că această întîlnire cu Ponge nu-i întîmplătoare, şi că există aici „momentul" comun al unui demers poetic, istoric situabil, care înseamnă rezistenţă faţă de proliferarea verbului, recurs la disciplinele concretului şi ale tăcerii. Ar fi totuşi fals să credem că Guillevic este în primul rînd un poet al obiectului. *Terraqué* revelează mai curînd un pictor al „naturilor vii" decît al „naturilor moarte", iar Jean Tortel a observat foarte bine că acele cupluri de forţe antinomice care subîntindeau culegerea erau cuplurile uscăciune/umiditate („pămîntul opunîndu-se mării — la Carnac — ; landa, stîncile, zidurile, opunîndu-se eleşteelor şi izvoarelor") şi violenţă/tandreţe („arareori separate, ci, dimpotrivă, exaltîndu-se una pe cealaltă şi conţinînd împreună erotismul"). Adică însăşi viaţa, în dialectica ei esenţială.

Dar simţul vieţii nu exclude luciditatea şi un fel de voinţă de „a controla" realul. Lautréamont spunea : „Un om, sau o piatră, sau un arbore va începe cel de-al treilea cînt". La Guillevic găsim adeseori o atitudine de aceeaşi natură — cu toate că opera sa este cum nu se poate mai străină de un decupaj în „cînturi" —, un anumit fel de a recenza cu exactitate, de a contabiliza cu o precizie punctuală, materialul poetic. Poate că toate acestea au o legătură cu cariera sa de funcţionar de finanţe, care se desfăşoară în paralel, şi fără contradicţie aparentă, cu cea de poet. Dar şi cu viziunea sa asupra lumii. Căci acest om al cuvîntului este şi un om al angajării hotărîte în acţiune şi în istorie. Şi cînd vorbeşte despre lucruri şi despre fiinţe, nu o face pentru a le masca, ci pentru a le *spune* în exigentul lor adevăr. Trebuie să-l evocăm aici pe Guillevic comunistul. Dacă e imposibil să reducem poezia sa la această opţiune politică, ar fi de asemenea imprudent s-o izolăm de ea. Întreaga perioadă ce urmează după *Exécutoire* — perioada 1947-1952 a operei sale — este marcată de experienţa Rezistenţei, situată sub semnul acelei *Honneur des poètes (Onoarea poeţilor)* care a fost atunci emblema durabilă a poeziei combatante. Culegerile care o jalonează, *Gagner,*

Les Chansons d'Antonin Blond, Envie de vivre (*Pofta de a trăi*), sînt toate însuflețite de voința de a scrie o poezie mobilizatoare, de a recunoaște poeziei, așa cum voia în aceeași epocă Éluard, o misiune „politică", de a o face să spună *rațiunea* și *rațiunile* luptei oamenilor. Titlul *Terre à bonheur* (*Pămînt pentru fericire* — 1952) rezumă limpede acest program.

De fapt, această orientare nu împiedică poezia lui Guillevic să rămînă ea însăși. Limbajul acțiunii și al speranței, departe de a exclude simțul solidității obiectului, observația lucrurilor reale, gustul imaginilor telurice, se hrănește și se fortifică prin acestea. Dacă există o schimbare de registru în opera poetului, ea nu are loc decît mai tîrziu, în momentul cînd Aragon, dornic de a reda formelor uitate ale „poeziei naționale" întreg prestigiul, îi îndeamnă pe cei asupra cărora își exercită influența să o apuce pe calea unei întoarceri la tradiție. A fost momentul „realismului socialist" al poeziei franceze și, pentru Guillevic, momentul *sonetului*. Toți criticii cred astăzi că *Cele treizeci și unu de Sonete* din 1954 nu reprezintă cel mai bun lucru scris de Guillevic și că el a ilustrat aici, în chip perfect, pericolul prin care trece un poet care se încrede în altceva decît în propria-i voce. Și mulți dintre admiratorii săi consideră că tocmai revenind la tema primordială, „natală" oarecum, din *Carnac* (1961), poetul a ieșit din această ciudată deposedare de el însuși la care îl condusese angajarea temporară a poeziei sale, pentru a se întoarce la permanența, adică la exactitatea primă, a limbajului său :

Uneori pe o landă
Unde te vedeai de departe

Era o sărbătoare
A luminii și a vîntului ușor,
Orice culoare aproape dispăruse.

Întinderea
Nu mai pîndea nici o pradă

Orizontul se accepta pe sine,
A dăinui devenea cu putință.

Perioada care a urmat nu putea să-l conducă pe Guillevic decît la încă și mai mult „adevăr", și la o și mai mare exigență. Ilustrată prin cărți ca *Sphère (Sferă)* (1963), *Avec* (*Cu* — 1966), *Euclidiennes* (*Euclidiene* — 1967) și *Ville* (*Oraș*), pe care ne-o dă astăzi, ea este foarte aproape de noi, foarte prezentă și „contemporană". Aceste titluri diferite, prin însuși timbrul lor, arată îndeajuns care este drumul pe care se angajează poetul de acum înainte : acela al epurării, al condensării definitive, al reducerii poeziei la greutatea sa specifică de limbaj. În *Avec* există texte despre metale — plumbul, zincul, mercurul, aurul, argintul — în care această cîntărire ajunge la tot ceea ce poate fi mai exact și mai corect. Iar în alte poeme, nostalgia simplității extreme se împodobește cu farmecul sever al științelor : optică, genetică, dialectică, semantică... Privirea „geometrică" a lui Guillevic ajunge, evident, la cea mai mare acuitate în *Euclidiennes*, pentru că această culegere nu e nimic altceva decît o tentativă de vizualizare și de enunțare poetică a unor forme perfecte ca unghiul, cercul, triunghiul, dreptunghiul etc. Dar asta nu trebuie să ne facă să credem că poezia lui Guillevic a devenit un fel de exercițiu formal : zidurile, cîmpurile, pădurile, spațiul, lumina își au aici, întotdeauna, locul lor, secret sau recunoscut. Numai că totul s-a epurat și dezgolit în așa măsură încît ne aflăm în fața unei poezii în care cuvîntul a ajuns să fie *semnul* precis și modest al lucrului, și nu altceva. Lingviștii moderni ar trebui să fie sensibili la tot ce este „originar" în acest limbaj, și să știe să-l aprecieze cu exactitate. Este o vorbire primară, nudă și clară, bogată în sărăcia ei voită, dar în același timp — lucru, fără îndoială, mai greu de realizat — lipsită de tensiune, de duritate și violență. În privința aceasta, întru totul conformă cu vocația lui Guillevic, și chiar cu vocația sa „politică" : altfel spus cu raportul său cu lumea. O vorbire care știe să închidă și să conțină :

Spațiul, tăcerea și întreg zgomotul pe care-l fac
pe pămînt
Oamenii și lucrurile.

1969

2. Probabil orașul

Cuvîntul *ville*, cuprins anagramatic în patrimoniul lui Guillevic, va fi o scuză suficientă pentru o tentativă de a „cuprinde“ în culegerea *Ville* [1], publicată în 1969, aproape totalitatea poeziei sale. Sau mai curînd poezia sa în întreaga-i extindere aleatorie. Mi s-a părut întotdeauna minunat faptul că un *probabil* se înscrie la începutul acestei cărți, încă de la cel de-al patrulea vers :

Era probabil orașul, acea lucire.

Pe dată ceva se deschide, se propune, ceva ce nu-i afirmat, ce nu-i atins de nici o certitudine, dar care nu se desemnează prin nimic altceva decît printr-o invitație — prudentă, empirică, discretă — la explorare. Bine înțeles, la acea explorare proprie poetului care este punerea înainte a unui anumit număr de semne. Ajustate, alineate, juxtapuse cu grija de a vedea lucrul pe care-l *fac,* pe care-l produc, îl construiesc, cu grija de a vedea la ce întrebare răspund, dacă există vreo întrebare. Această înaintare modestă, tatonantă, dar foarte sigură de obiectivele și de direcțiile ei, deci efectiv foarte exploratoare, îmi pare a fi însuși demersul poeziei lui Guillevic, care nu pune niciodată un cuvînt *mai sus* decît altul, ci întotdeauna un cuvînt *după* altul, și tricotează astfel continuu cu limbajul, înaintează continuu și răbdător, lucid, în travaliul limbajului, fără să ridice timbrul sau tonul, cu perseverența plană și amuzată a *spunerii.* Faptul că este o spunere despre oraș, deci despre un anumit spațiu, ilustrează cel mai bine ceea ce în această poezie este mereu în măsură să circumscrie, să limiteze, să balizeze, să traseze, să încerce *apropieri* de tip concret (chiar dacă „lucirea“, tremurul aleatoriului rănește, destramă) de un anumit obiect : orașul. Iată deci orașul.

Esențe

Prima constatare : el este. Latura *există* a poeziei lui Guillevic e aici mai accentuată decît în oricare altă parte. Orașul nu cedează în nici un fel tentației de a se da la o

---

1. Éd. Gallimard.

parte, de a se sustrage de la prezența sa verificabilă, de a „divaga" :

Eu nu delirez spune el,
Eu spun ceea ce trebuie să spun.

Admirabil apel (la ordine ?). La care poetul răspunde :

Tu nu ești decît un loc,
Tu nu ești decît asta.

Dialog promițător prin concizie și economie. Dar tocmai prin asta trebuie început. Prin a pune lucrurile la punct și cuvintele la locul lor. Există o reducție guilleviciană la evidențe care este o metodă carteziană de a acționa asupra poeticii, forțînd-o să nu lucreze decît asupra unor date *inițiale* și să nu se încreadă niciodată în vertijele sensului. Ceea ce face din ea o poetică a neîncrederii, în accepția cvasimilitantă a termenului, apropiată de cea de vigilență : să nu deschizi larg porțile limbajului oricărui lucru, să nu accepți și să nu aduni totul, să nu spui da unui lucru care a fost de o sută de ori trucat, alienat și falsificat, să nu agăți, cum spune Ponge, acel „morman de zdrențe vechi și murdare... pe care sîntem îndemnați să le vînturăm, să le scuturăm... cu speranța secretă că vom tăcea". Să tăcem, poate, dar într-un anume fel. Spunînd pur și simplu, la început, că acest lucru *este* sau *este acolo*. Constatare severă, importantă. Singura afirmație posibilă pentru cel ce refuză orice prezumție (și aceasta este poziția constantă a lui Guillevic) cu privire la ceea ce va putea fi spus. De aceea orașul, departe de a se constitui masiv, opac, greoi, așa cum se întîmplă adesea, devine ușor sub efectul unui cuvînt modest și aerat (aerian chiar, în funcție de dispunerea tipografică a poemului) ce nu spune decît esențele punctuale. Este un text exemplar, de neînlocuit. Cel pe care Pierre Sansot, în foarte frumoasa-i *Poétique de la ville*[1] *(Poetica orașului)*, îl definește ca lectură : „Evocarea marilor trasee urbane va implica o și mai mare

1. Éd. Klincksieck.

participare, va trebui să forțăm orașul să spună ceea ce el nu arată oricui. În schimb, dezvăluirea esențelor urbane constituie mai curînd o lectură". În această ipoteză, cuvintele cele mai învăluitoare și mai grele ale vocabularului unanimist nu mai devin decît niște inscripții ușoare, niște „adjective brodate".

Învîrtejit, uriaș, tentacular,
Adjective

Țesuturi

Atunci se petrece următorul lucru : realitatea comună orașului (geografică, istorică, sociologică) și poemului care-l numește este un *țesut,* în dublul sens, de mediu organic nutritiv și de rețea de fire în trama limbajului. Acest țesut pe care Guillevic îl coase, îl descoase, îl împunge, îl împunge din nou, este desemnat destul de frecvent. Circuli prin oraș precum o globulă roșie care, printr-un trup, „ajunge la țesuturi". Bărbații, femeile sînt prinși și răsuciți de-a lungul străzilor „într-un țesut care îi depășește". În jurul intestinului orașului, există „un fel de țesut, ușor catifelat". Și, la sfîrșit :

Pentru locuitorii orașului
Acest țesut sintactic
De piatră de ciment,
De ziduri cenușii și de zgomot,
Care i-a pătruns,
Care face parte din ei înșiși,

Ei nu știu a-l trăi.

Este limpede că țesutul orașului este în primul rînd cel al lanțului de cuvinte (și ne vom aminti că lanțul, ca și urzeala, face parte din vocabularul textil) care îl compun și îi denumesc elementele. Adunate, aranjate, enumerate : deci *sintactic* derulate, la nesfîrșit. Rezultă de aici o anume cheltuială a limbii, care este poate o risipă :

Urcînd în întuneric,
Risipindu-se printre cele o mie de vînturi.

Dar ce importanță au toate acestea? Știm bine că specific pentru un oraș este să prolifereze, să se reverse, să „cheltuiască". Toate materialele și toate energiile. Important este ca, de cîte ori e nevoie, cheltuiala să fie stăpînită, revărsarea să fie stăvilită, țesutul tăiat. E tocmai ce urmărește în poezia lui Guillevic o anume folosire a formelor, și mai ales a formelor geometrice, ce intervine ca principiu constructiv (în sensul strict pictural al termenului) a ceea ce se răspîndește, scapă și tinde să se abandoneze redundanței cuvîntului sau scurgerii sensului. Această rectificare „euclidiană" este constantă și foarte prețioasă. Sinusoida și spirala fixează limite:

Am spus: sinusoidă,
Evocînd orașul,

Aș spune la fel de bine,
Poate chiar mai bine: spirală.

Verticala și orizontala corectează:

Orașul nu e tandru
Cu orizontala.

Imaginați-vă orașul
Nemaiavînd unghiuri drepte
Nemaiavînd aproape nimic altceva decît linii curbe,
Și din cînd în cînd
Frînturi de linii drepte.

Pentru copaci, verticala.

Iată orașul bine încadrat, bine clădit. Pregătit pentru a fi cifrat.

Cifre

Pierre Sansot își intitulează unul dintre capitole: *Les Conditions d'un déchiffrement de l'espace urbain (Condițiile unei descifrări a spațiului urban).* Termenul *des-*

cifrare este interesant prin aceea că, în textul lui Sansot, el spune foarte explicit o anumită formă de investigare a orașului și pentru că, totodată, cuprinde cuvîntul *cifru*. Or, nu există oraș fără cifru. Adică fără prezența unui anumit număr de date cuantificabile care se distribuie în unități discrete (evident, în sensul matematic al acestui adjectiv, dar poate, la urma urmei, nu numai matematic !). Aceste date apar în fiecare clipă. Oamenii :

Aveau nevoie de cineva
Toți aceşti oameni

Zgomotele :

Orașul face zgomot, zgomote,
Recognoscibile, recunoscute, catalogate

Fațadele :

...o altă zi, cea
Care la nesfîrșit
Își va adopta fațadele

Trecătorii, prăvăliile, zidurile, acoperișurile :

Iar ziduri,
Iar acoperișuri

Asta nu înseamnă că trebuie să cădem în stereotipiile și clișeele fărîmițării, ale multiplului („Furnici, furnici — dar nu chiar atît de furnici"), dar e greu să negăm că orașul este făcut dintr-un anume număr de lucruri care se adaugă, se adună, se juxtapun, *se coagulează* :

Coagulat, orașul,
Coagulant, de asemenea :
Coagulat, coagulant.

Într-atît încît cuvîntul
Însuși de hemoglobină
Mă duce cu gîndul la tine.

Travaliul poetului constă în a intra în această coagulare pentru a-i separa, cu o unealtă fină, elementele. În a pătrunde în lumina roșie a acestei hemoglobine, pentru a vedea aici limpede. Într-o foarte meticuloasă și aproape tăcută discontinuitate. În celebrul său eseu pe care l-a consacrat odinioară lui Ponge, Sartre spunea : „Ar trebui să arătăm de ce «amatorii de suflete», ca Barrès, sînt pentru continuitate, și de ce «amatorii de lucruri» preferă discreția — ca Renard, ca Ponge". Este evident că Guillevic nu face parte dintre „amatorii de suflete". Și viziunea sa asupra orașului pare a se construi, în chip firesc, pe acest enunț ce amintește de-un joc de copii :

Unu, plus unu, plus unu,
Și încă unu, alții încă,
Și alții, încă

chiar dacă precizează pe dată că, dincolo de această adunare există un „altceva" în care orașul capătă „mușchi" și „voce". Și aici pare că se strecoară o bănuială ce străbate întreaga carte : aceea că dacă orașul se distribuie în unități formulabile în cuvinte, enumerabile în cifre, el este, de asemenea, bineînțeles, un dincolo al cuvîntului, un dincolo al cifrului. A-l descompune în părțile componente este o tentație permanentă a limbajului, și totuși acest lucru nu e de ajuns pentru a-l descrie ca totalitate. Este curios că A.-J. Greimas a constatat într-o lucrare recentă, *Pour une sémiotique topologique de la ville* [1] (*Pentru o semiotică topologică a orașului*), că „efortul care tinde să descompună orașul într-o infinitate de obiecte ce-i umplu spațiul nu face deloc să înainteze analiza. Acest efort este totuși inevitabil. El este singura „lectură" posibilă. Dar el nu va fi niciodată totalizant : „Este evident că ne aflăm aici în prezența unui obiect complex și polisemic care nu poate fi înțeles imediat decît ca efect de sens global și că lectura sa nu poate să se conceapă decît ca o dezarticulare a unui tot în părțile lui constitutive". Contradicție perfect percepută și asumată de Guillevic, pînă la a fi în inima poeziei sale

---

1 În *Sémiotique et Sciences sociales*, Éd. du Seuil.

ca un spin, ca o dificultate ireductibilă, dar care este, în același timp, motorul ei dialectic, principiul ei activ.

Cuvinte

Este momentul cînd trebuie să ne întoarcem la cuvinte. Dacă, în cele din urmă, poetul scrie :

Orașul este precum un cuvînt
Pe care nu-l cunosc

el rezumă întreaga problemă. Cuvîntul *oraș,* cu zborul său, cu dulceața-i sfredelitoare, cu emoția veghilor și trezirilor sale și complicitatea cu ceea ce e rău, cu viața-i profundă și focul său viu, acest cuvînt solitar, unic, total, oare ce ne spune ? Cum să-l abordăm, să-l prindem și să-l facem să vorbească, dacă nu cu alte cuvinte pe care trebuie să le aliniem, să le înșiruim ? Este într-adevăr un act aleatoriu, oarecum disperat, probabil menit eșecului, dar pînă la sfîrșit singurul posibil, în afară de cel de a tăcea și de a renunța. Guillevic acceptă riscul. Ce alt mijloc există pentru a „lua“ decît cel de a lua cuvîntul ?

Scriu despre tine
Cum scriu întotdeauna :

Pentru a poseda.

Și în altă parte :

Scriu pentru a adăuga
Lumii ceva

Care să o îmbogățească...

Sînt afirmații din care se vede că această poetică a orașului este și o politică (oricum, trebuie spus în treacăt, orașul atelierelor, orașul defilărilor, orașul oamenilor ce merg „laolaltă“, orașul metroului Charonne, orașul-respect este și el aici, mobilizat, în carte), în măsura în

care enunțarea nu este concepută, în ultimă analiză, decît ca o intervenție. Neputîndu-se spune totul, va exista această posibilitate de a acționa asupra cuvintelor și asupra semnelor pentru a înțelege mai bine și a vedea mai bine. De a amenaja prin limbaj. Deci de a amenaja orașul ca loc unde *se poate trăi* :

Și iată de ce
În tine, orașule, se poate trăi...

Proiect esențial care a început printr-o întîmplare, dar care, în cele din urmă, se înfăptuiește, ca la Mallarmé, ca „hazard învins, cuvînt cu cuvînt". Cu acea răbdare dezinvoltă și acea precizie tenace — revers exact al tuturor mistificărilor potențiale ale *Poeziei* — în care recunoaștem virtuțile înalte ale cuvîntului guillevician.

1977

3. Cuvinte pe un perete

În poezia lui Guillevic s-a petrecut un eveniment. Poetul a trecut de la plural la singular. El, care părea a fi maestrul scriiturii *punctuale,* el, care ne dădea să citim *poeme,* la fel de separate între ele precum boabele, a compus de curînd un singur, *un* unic *poem.* La drept vorbind, lucrul acesta nu-i va uimi decît pe cei care ignoră că opera sa a știut să se organizeze, să se centreze în jurul unor teme primordiale ca, de exemplu, în *Carnac.* Și, în orice caz, trebuie să constatăm că deși *Paroi* [1] (*Perete*) este un lung și mare poem, el este construit mai curînd ca o „suită" decît ca un cînt sau ca un discurs : suită de accente, de puncte, de trăsături, de lovituri, de tăieturi, de crestături (pentru a relua aici un alt titlu al poetului), de cuvinte, de întrebări, toate lucruri concise și ascuțite care, neîncetat, lucrează în aceeași materie, iau cu asalt același zid, același obstacol : *peretele.* Deci

1. Éd. Gallimard.

aici continuul nu recuză discontinuul. Şi Guillevic, ca toţi marii poeţi, reuşeşte performanţa de a-şi schimba ţinta fără să-şi schimbe limbajul.

Tema aleasă permitea, impunea probabil această mutaţie. Căci *peretele* este, prin definiţie, multitudinea apropierilor şi tentativelor, înfruntarea încăpăţînată a tuturor formelor de rezistenţă a cuvîntului poetic, imposibilitatea de a-i depăşi limitele :

Mergînd de-a lungul peretelui,
Totdeauna şi oriunde,
Mîngîindu-l uneori.

Şi totdeauna nici pomeneală
Să-l treci, să intri.

Chiar de la începutul poemului întîlnim acea stare de adîncă nelinişte din faţa unui lucru dur, drept, înalt, pe care nu-l vom putea trece, pe care nu-l vom traversa, pe care nu-l vom ocoli, dar pe care va trebui să-l uzăm prin atingere, prin contact, pipăindu-l cu mîinile, printr-o mîngîiere răbdătoare şi insistentă. Numai că iată, această mîngîiere se vrea a fi lipsită de tandreţe şi blîndeţe, ea nu poate fi decît precisă, lucidă, întrebătoare, căci „materia“ căreia i se adresează este materia dură, netedă şi, prin excelenţă, nudă. Este granitul, sînt stîncile pe care Guillevic le cunoaşte atît de bine, sînt planurile, curbele, contururile obiectelor, cu care a învăţat să-şi limiteze spaţiul.

Este probabil un fel de
Geometrie descriptivă

spune el însuşi, şi l-am crede întru totul, amintindu-ne de ale sale *Euclidiennes*, unde îşi îndreptase privirea vie şi rapidă asupra unor forme geometrice simple şi perfecte, dacă tema abordată aici n-ar avea o cu totul altă rezonanţă. Căci poemul ne spune la nesfîrşit că *peretele* este şi „altceva“ : el este „verticalitatea“, „închiderea“,

„frontiera", „zidul", „îngrădirea", „membrana", „mineralitatea", „forța sigură de a rămîne în picioare", și poate, înainte de orice, „realitatea" :

Cred în perete,
Sînt silit :

Nu e alegorie,
Nu e metaforă,
E realitate.

Dar el mai este și ceva ce presupune un recto și un verso, un interior și un exterior, dialectica unui înlăuntru și a unui înafară, a feței și a reversului. Deci existența, obsedantă, a unei alte fețe, necunoscute. Absența. Însăși forma absenței.

Perete ce nu-i poate făcut
Decît din absența
Răspunsului la întrebări.

Atunci, să intri
Într-o absență ?

Se vede de aici că poezia guilleviciană, oricît de spălată ar fi de orice metafizică, nu poate scăpa de inconfortul peretelui : de răul, de neliniștea, de întrebarea pe care el le suscită. Unde este fisura, unde-i crăpătura, unde-i locul de care să te prinzi ? Suprafața care se înalță este cu desăvîrșire netedă ? Spațiul iremediabil curb ? Zidul definitiv închis ? Ce zid ? Cel al închisorii ? Cel al plîngerii ? Toate aceste întrebări sînt puse, și chiar dacă poetul refuză să creadă că omul nu are de înfruntat decît o sfidare terestră, că „peretele este un fel de blestem dat nouă", el nu scapă de obsesia capcanei. Ar putea, ca Michaux, să arunce totul în aer. Nu se ferește s-o spună :

L-am citit pe Henri Michaux
Știu ce trebuie făcut
În asemenea cazuri :

Să ţi-l închipui de cărămidă,
De metal, de sticlă,
Şi să-l spargi cu voioşie.

Dar armele lui Guillevic nu sînt cele ale violenţei. Sînt cele ale scriiturii, răbdătoare şi precisă. Ale scriiturii modeste şi perseverente, cea care gravează, taie şi incizează. Sînt armele *inscripţiei*, am putea spune :

Bun. Trebuie
Să trec şi prin asta.

Trebuie să scriu
Ca să-l uit.

Fără asta,
Nu voi merge mai departe

Scriu deci...

Nu există altele mai bune, căci dacă există un mijloc de a înfrunta peretele şi, poate, de a-l învinge, apoi acesta este de a face din el un „loc al scriiturii". El este menit să primească ceea ce s-ar putea numi acele *graffiti* ale poetului, dacă luăm măcar o dată cuvîntul în materialitatea expresivă a sensului său, şi atunci totul se schimbă :

Ceea ce se scrie pe perete
Se adînceşte, capătă un sens, luminează !

Ce forţe dăruieşte !
Ceea ce este înscris

Devine mai adevărat, mai potenţial,
Pentru că este înscris !

Atunci aventura poetului capătă întregul ei sens. El nu mai este întru totul musculiţa care se izbeşte de geam, nici „peştele care îşi are peretele în suprafaţa apei", nici

cîrtița oarbă ce-și găsește peretele „în lăbărțarea luminii". El poate merge cu încăpățînare „de-a lungul peretelui" : știe că va întîlni totuși cîmpurile, pădurile, cărările, oceanul, orașul, pămîntul, și că „în drum poate să afle uneori o supă bună și buze iubitoare". Important este să-și aducă aminte că peretele există :

Făcut numai
Din limitarea
Puterilor noastre

El scrie pentru a măsura și totodată pentru a refuza această limită.

Encoches[1] *(Crestături)* este doar o plachetă pe lîngă *Paroi*. Dar vom avea plăcerea de a regăsi aici un Guillevic mai familiar, tocmai pe acela care în *Paroi* pare să-și arate celălalt chip. Nu pentru că limbajul poetic ar fi aici lipsit de surprize, ci doar pentru că aceste lucruri precise ce se numesc trandafir, cer, pai, piatră, apă, iarbă, cîmpie, eleșteu au aici acea prezență exactă cu care ne-a obișnuit întreaga operă a poetului. Și dacă ar fi să discernem ce oferă nou auzului aceste texte, am arăta poate că e vorba de un progres, mai accentuat, în simplitatea *spunerii*, în *evidența* vorbirii care enunță. Acest lucru este foarte sensibil în suita finală de bucăți intitulate *discursuri*, texte care sînt într-atît de puțin discursuri, și într-o atît de mare măsură semne, crestături, incizii, în forma lor „infinitivă", abstractă și tăioasă.

Dar cînd e vorba, în acest breviar de poezie, despre piatra care își dă „greutatea și culoarea", despre apa care face atîtea lucruri, ca, de exemplu, acela „de a curge" și „de a fi o grosime", despre lumina care „înconjoară", ne dăm seama că *peretele* nu este atît de departe. El este tot ceea ce, la Guillevic, confruntă lucrurile cu propriile lor contururi, cu forma, cu desenul lor, cu urma lor scrisă. Frontiera comună a spațiului care le înfășoară și a cuvîntului care le desemnează. Poate figura închisă a oricărei poezii.

1970

1. Les Éditeurs Français Réunis.

4. Mîna scrie

Îmi amintesc că l-am auzit pe Guillevic citindu-mi cartea *Inclus* [1] *(Inclus)*, în manuscris. Eram așezat într-un fotoliu din biroul său. Se afla la masa de lucru. Cu vocea joasă, egală, precisă, rostea cuvintele unul după altul. Ochii, vii, mobili în spatele ochelarilor, le culegeau de pe pagină. Mîna se sprijinea pe lemn. Iată că astăzi deschizînd cartea și recitind un poem — și anume textul 63, care începe cu vorbele : „Prin ceea ce tremura..." — regăsesc totul : mîna, pagina, masa. Un spațiu ciudat se desenează între aceste trei „lucruri", spațiu care este probabil însuși *locul* unde se înscrie, se sapă, se caută mișcarea primei părți a operei. Substantivul *spațiu* revine fără încetare, definit „ca un suflu posibil", „ca un gong", ca o suprafață tapisată cu „albastru", ca un obiect pe care îl „mîngîiem" sau care s-ar putea „sparge", sau, pur și simplu, ca o realitate ce „nu-i întrebare". Dar care totuși este aici, cu un fel de tentație pentru curbele cîmpiei (ținutul Beauce, poate ?) și în același timp cu o repliere insistentă spre înlăuntru, spre închis, spre închiderea (ce revine aici !) mîinii, paginii, mesei.

Poate că *Inclus* este în întregime în această involuție, în această înfășurare a deschisului pe închis, ce nu poate fi străină de acea altă desfășurare a unui spațiu curb care era cartea *Paroi*, dar care ia aici forma specifică a unei „anchete" (ar fi poate mai bine să spunem a unui „inchizitoriu", pentru a vorbi ca Robert Pinget) poetice care, pas cu pas, punct cu punct, interoghează, chestionează, întreabă, întreabă din nou. Cu acea discreție maximă, cu acel fel pe care l-am putea numi : *de parcă nu s-ar atinge de nimic* — folosim expresia în sensul ei literal — foarte specific (și, din ce în ce mai mult, se pare, de la volum la volum) guillevician, dar care nu poartă mai puțin urma îndoielii sau a angoasei, a neliniștii „tremurate". Neliniște care nu poate avea alt efect decît cel de a împinge înainte, cu obstinație, gestul de a scrie, și de a scrie *împotriva* a ceva : poate împotriva infinitului, cu siguranță împotriva *întunericu-*

---

1 Éd. Gallimard.

lui și a *tăcerii,* sau, mai curînd, „între întuneric și lumină", căci aici se gravează totul (se scrie, se înscrie, se marchează, se sapă, se păstrează), aici și „nu oriunde", „nici chiar în piatră, nici chiar în lemn". Ciudată perseverență, care n-are drept scop nici măcar logica unei plăceri

În ceea ce-i privește pe oameni,
Drumurile pe cîmpii

N-au fost scrise
Pentru plăcerea de a scrie

și care nu are altă lege decît cea de a înainta mereu, de a ciocăni mereu la poarta cuvintelor (la cea a cuvîntului *prerie,* de exemplu, cu „infernul" său de sub flori și ierburi, și cu „scurgerile" și „trecerile" sale), de a merge mereu, repede, pe drumul cel mai scurt, în chipul cel mai net, cel mai tăcut, cel mai rapid. Căci „nu e timp de pierdut cu timpul" și există în permanență ceva de *spus* :

Dacă vulcanul
Dacă micul zid
Dacă bufnița

Ar avea a spune,
Acum ?

Această goană, sau mai exact acest simț al „înșiruirii" contribuie în mare măsură la a face din *Inclus* un *poem.* Faptul că Guillevic și-a desemnat ultimele două cărți prin acest cuvînt la singular arată destul de bine că el este poetul unităților scurte, situîndu-se pe o cale ce-l conduce de la diseminare la continuitate. Dar, cum continuitatea nu face parte din limbajul lui Guillevic, este normal ca ea să ia la el forma succesiunii sau a saltului. Ne va frapa saltul de la o temă la alta, împărțirea în „momente" pe care se construiește cartea. Și, încă și mai mult, faptul că aceste momente desenează un fel de

itinerariu al interogației. După momentul punerii în spațiu a scriiturii există momentul „clovnului“ (ciudat și derizoriu dublu al „preotului“), momentul teribil și nud al „vidului“, cel, mai liniștit, dar probabil doar în aparență, al „luminii“, și mai ales acel moment neașteptat, dar de-o dureroasă prezență, al „crucii“ și al „cuielor“, prin care trece parcă umbra unui ciudat sacrificiu, răspuns obscur la o „primire“ sau la o „sfîșiere“ a cărei aparentă detașare nu-l face mai puțin prezent.

Această dezvoltare tematică de-a lungul a două sute douăsprezece poeme, numerotate și reunite tabular la sfîrșitul cărții într-o ciudată listă alfabetică de incipit-uri, accentuează mișcarea proprie a unei lucrări care este, în ciuda extremei sale aerări și extraordinarului loc pe care-l joacă aici spațiul alb (pe care-l joacă aici spațiile albe), un *volum* în sensul strict al cuvîntului, adică un text rulat, înfășurat în jurul lui însuși, și realizînd perfect *incluziunea* spațială a scriiturii sale. Totul vădește o desăvîrșită și foarte dezinvoltă abilitate poetică, avînd drept rezultat simplitatea însăși, cea mai *materială* dintre simplități, și nu o spirală metafizică oarecare. Căci la Guillevic un lucru rămîne mereu evident și de netăgăduit : scriitura sa este cea a mîinii sale.

Lasă-ți mîna

Să nu dorească
A mîngîia spațiul

Și tot acel albastru
Care-l căptușește

Ea scrie.

Și de aici decurge o întreagă artă poetică, în care vom întîlni, cu uimire, în fiecare clipă, manifestările cele mai concrete (căci „trebuie ca totul să fie concret, palpabil“, spune poemul 203, tot astfel cum spunea Éluard odinioară, pe vremea cînd învăța scriitura, „că limbajul se concretizează“), acel simț „ductil“ și viu al travaliului peniței care-l însuflețește pe Guillevic în cele mai bune momente ale sale și care-l face să dea, fără complexe, o

„altă întrebuințare“ — cum spune el atît de bine — „sforii și sîrmei“ sau, pur și simplu, „limbii țării“ (și ce limbă ! cînd te gîndești la locurile unde a trăit, la uceniciile sale). Travaliu al cuvîntului, desigur, dar, la fel de mult, travaliu al vederii, în măsura în care acest ultim cuvînt desemnează nu actul de a descoperi lumea ci pe cel de a deschide, cu o anumită precizie și economie, ochii :

Dar vederea fără viziune
Este punctul nostru fix.

A vedea,
Pur și simplu.

În această privință, exigența de *a vedea tufa de iarbă* care străbate textele 96 și 97 este una dintre cele mai decisive din poetica guilleviciană.

Poate că totul culminează într-un pur poem de aprobare care reprezintă nuditatea radicală pentru că este un *da* radical, și care nu-i făcut decît din trei cuvinte repetate cu încăpățînare : *da, lumină* și *tu*. Este vorba despre textul 140, a cărui forță de aprobare și de asentiment e mai mult decît tulburătoare. Mi se pare totuși că el nu ar trebui citit ca o stază, ca un *repaos* (pentru a da acestui termen sensul pe care-l poate căpăta în muzică) și că el nu ar trebui în nici un caz să întrerupă mișcarea de volută infinită a acestei cărți, care este cea a unei aventuri — spațiale și temporale — bine înfășurată în jurul ei înseși, dar mereu relansată, jucată :

Poemul

Este de fiecare dată,
Totdeauna,

Prima aventură
Ultima, singura,

Unde totul se joacă,
Unde totul se dă.

1973



Despre Tortel

1. Voce/Corp/Scriitură

Unde se *plasează* vocea lui Jean Tortel, dacă nu în scriitură, adică în corp ? Ea răsună (raționează ?) cu acea modestie care, așa cum se întîmplă la Ponge, este contrariul orgoliului. Este orgoliul malherbian. Acela ce-ți permite de a lua exacta și „distanta" măsură a ceea ce se spune și a ceea ce nu se spune, de a da cuvîntului poetic, departe de toate flecărelile „inspirate", autoritatea unei meserii și a unei științe conjugate :

Aproape tăcere și aproape recunoscută
Vocea celui care rostește lent
Dar fără orgoliu fraze surprinzătoare
Iată fructul din care poate am gustat
Și a cărui savoare este iubire și știință

Abia ivită din tăcere, această voce spune lucrurile cele mai simple. De exemplu :

Nu știu nimic mai frumos decît frunza
A cărei grosime lucitoare și intactă
Acoperă fructul

Constatare „surprinzătoare", într-adevăr, căci uimirea, surpriza se pot naște din descoperirea unui limbaj capabil să numească frunza, verdele, fructul, lumina, arborele, fără a le descrie, fără a le povesti, *punîndu-le*, pur și simplu, în prezența netă a cuvîntului care le desemnează. Mulțumindu-se chiar să spună că ele sînt *frumoase*, lucru pe care-l făcea foarte bine Malherbe, și pe care îl face și mai bine încă Jean Tortel :

Frumoasă grădină, din fîntînile tale,
Împrejmuiri, din frumoasele voastre livezi...
Frumoasele lucruri suflate cu aur...

Este normal ca o asemenea poezie să-și atribuie ca obiectiv, ca „posibil“, pe acela *de a identifica apa pură*. Pe cei care s-ar îndoi de legitimitatea unei asemenea ambiții îi sfătuiesc să citească, în *Limites du regard* (*Limite ale privirii*), admirabilul text *L'eau calme est solide* (*Apa liniștită este solidă*), atît de revelator în privința a ceea ce poate un cuvînt ce-și propune să cuprindă însăși figura — precisă, închisă, exactă — a absenței de culoare și de formă. Ponge, în *Verre d'eau*, de exemplu, ajunsese departe pe această cale. Și Guillevic cunoaște economia cuvintelor ce vorbesc despre lucrurile exacte și transparente. Dar Tortel stăpînește cu și mai multă măiestrie limbajul nudității și al albului. Albul, da, plin de fericire și de făgăduinți, străbătut uneori de un frumos vers alexandrin * :

Te salut, alb plin de har,
Victimă a soarelui, victimă
A gerului și a vîntului, a dulcilor ploi
Ce cad prea multă vreme în april impregnat.

Totuși acest alb — și este un lucru care ne uimește din nou și ne surprinde — are culoarea ierbii, a cireșilor, a gladiolelor, a mărăcinilor (uneori e ca roșul sîngelui sau ca negrul insectei). Am fi tentați să spunem că are întocmai culoarea grădinilor, într-atît *grădina* — spațiul înflorit, dar care mai întîi este *trasat* — este emblema perfectă a viziunii, a cuvîntului (și poate chiar a vieții) lui Jean Tortel, locul scriiturii și al experienței sale.

Să adăugăm la aceasta un fel de critică perpetuă a lucrurilor prin cuvinte. Critică al cărei principiu se află într-o relație dialectică — echilibrată, dar încordată — între *explicație* și *privire*, cei doi poli ai poeticii torteliene. Este secretul unei foarte precise puneri în spațiu a poemului, care apare deosebit de netă în textele din pe-

---

* În original :

Je vous salue, blancheur pleine de grâces,
Victime du soleil, victime
Du gel et du vent, des pluies douces
Qui tombent trop longtemps en avril imprégné.

rioada 1968—1969 ce, prin contrast cu retorica încă sensibilă a textelor din 1959—1960, dau sentimentul unui lucru mai clar, mai aerian și totodată mai eliptic. Espasare, înstelare a scriiturii. Spațiu alb. Tăcere. Mereu cu acea vibrație, cu acea tremurare continuă, care este precum prezența dorinței în interiorul fiecărui rînd. Dar : „Dorință, dorință, nu dezordine“, poetul o spune fără echivoc, și astfel se exprimă, fără îndoială, cea mai lucidă exigență a lui Jean Tortel. Uneori la limita mutismului, dar acest mutism palpită : este cel al aerului cînd e alb dar cald, al pămîntului cînd e înghețat dar viu, al cuvîntului cînd e calm, dar ridicat de vîntul *posibilului* :

Vîntul, desigur,
Trece alb
Peste cireși.

Insecta este perfectă
Toate frazele sînt posibile
Corpul nefiind decît metamorfoza sa.

Este o poezie a *clipelor calificate* și *clare*. Ea nu există decît în măsura în care limbajul are puterea de a da în orice moment, cu o rigoare blîndă și punctuală, unui obiect, unui detaliu, unui suflu, unei forme, unei frînturi din natură, strălucirea nouă și naivă a *semnificantului* pur. O poezie deci spălată de toate iluziile falsului realism și ale falsului lirism, perfect adaptată la regulile cuvîntului modern. Jean Tortel, care a construit-o pas cu pas, frază cu frază, începînd cu aventura din *Cahiers du Sud*, și a condus-o mai departe, de la *Parole du poème (Cuvîntul poemului)* la *Villes ouvertes (Orașe deschise)*, de la *Élémentaires (Elementare)* la *Relations (Relații)*, o poartă astăzi pînă la acea linie de calm și de lumină vibrantă unde se situează *limitele privirii* și ale scriiturii, atribuindu-i un loc definitiv : spațiul comun al corpului și al *textului*.

1974

2. Clipa calificării

Un an după *Limites du regard,* perseverență, insistență a acestei poezii scurte și nude în *Instants qualifiés* [1]. Trebuie să facem o constatare : Jean Tortel a ajuns la acel punct de echilibru, miraculos și inevitabil, unde e foarte aproape de tăcere. Sau mai curînd a ajuns acolo unde ar putea să aleagă acel mod de a tăcea care constă în a lăsa să vorbească un singur cuvînt, suspendat între două virgule, între două puncte chiar, între două tăceri. Reducție care nu pare deloc a fi efectul unor severe discipline, ci dimpotrivă efectul calmei convingeri că nimic nu *spune* mai bine poezia decît substanța *nominativă* a numelui, separată de tot ceea ce o înconjoară, o alterează, o deformează sau o comentează. La limită cade articolul, și verbul, și adverbul. Rămîne o înșiruire de semne care reprezintă însăși economia poeziei, după ce-a fost filtrată, epurată și triată :

Reflex Catifea Dar
Unduiește și lucitoare singură
Cu capcana-i o noapte
Culoare pură plajă
Albă și albastră sînt calm

sau :

Pat alb dreptunghi
Unde plăcerea
Odihna agonia

Se imprimă și
Se șterg

Este o cale, vor spune unii, spre sărăcire, spre un cuvînt discontinuu, atomizat. În realitate, este un drum spre pura calificare a clipei. Prin medierea „jocului", „căderii", „trecerii", „figurii". Mai simplu, prin cea a vîntului, a dansului, a sîngelui. A ceea ce tresaltă în adîncul cel mai tainic al formei și al imaginii.

1. Éd. Gallimard.

Ar fi greșit să credem că în această abordare „elementară“ a lumii printr-o scriitură despuiată de podoabe, lucrurile nu mai sînt decît niște „lucruri de cerneală“. Poate că sînt și așa, dar cerneala lui Jean Tortel este o cerneală *tremurată* care ascultă de dictarea vie a ochilor, a pielii și a corpului. Ca, de exemplu, atunci cînd descrie acest peisaj liniștit :

Ceața îndulcită de plante
Sau de lapte același albastru
Sau de fumul curpenilor clari eu aprind
Foarte departe focul coboară
Din munte

sau aceste imagini ale străzii :

Noaptea era ca o drojdie
Marile cafenele mute se înșirau de-a lungul
Străzilor indescifrabile

În aceste rînduri se petrece ceva ce este poate sfîrșitul unei plăceri sau începutul unei neliniști, dar cuvîntul pronunțat este întotdeauna cel al *clipei*, captat, capturat în ceea ce îl face ireductibil la orice comunicare discursivă. Acceptat, depus pe pagină ca pură *instanță* verbală. Iată pentru ce în limbajul lui Jean Tortel „frumosul timp verde“, „cerul albastru“, „poarta deschisă“, „îmbrățișarea dulce“, „spațiul alb“ vor să spună exact ceea ce vor să spună, în afară de orice banalitate și de orice evidență. Iată pentru ce, de asemenea, această poezie a extremei rețineri este cea a dorinței — celei mai ascuțite — ca loc de agresiuni imobile :

Imaginea mers verde   și rochie
Furată pe care geamul o interzice,
Legănată pe deschiderea
Ușoară, obscură a picioarelor   totuși
Grațioasă obscenitate mai rău
Decît goală, agresează
Ochii ce se odihnesc, îi deschide,
Răni, și piere.

Putem totdeauna ezita să apreciem un limbaj care alege forme de expresie hotărît minimale. Sigur este însă că un asemenea limbaj își asumă un dublu risc. Acela de a sfida orice „literatură“, denunțînd-o ca *inadmisibilă*, după cum spune Denis Roche, și acela de a-i opune o „reducție“ în care unii vor vedea o regresiune. Dar e evident că aceste pericole nu sînt înfruntate cu ușurătate. *Cumpănirea* tăcută către care se angajează o anume poezie astăzi este fără îndoială singurul răspuns pe care ea îl poate da unei epoci zgomotoase și totodată debarasată de iluziile sale logocentrice.

1973

3. Frumosul timp verde

Transcriu acest scurt poem din *Instants qualifiés* :

Aceasta, monstru.
Frumosul timp verde,
A vorbi, abia vorbit
Adînc, ușor, adîncimea
Sol sau lumină atinsă
Și friabilă noaptea după
Cum buzele se potolesc,
Aerează aceasta, luminează-o,
Umezește-o cu lacrimi dulci

și încep :

1. Cuvîntul *aceasta** este evident mai „politicos“, mai corect decît cuvîntul *asta***. Și pentru că e așezat la început, în mod abrupt, ca un lucru exhibat, e bine că s-a făcut această corectare, care-l atenuează, îl distanțează. Nu este totuși (probabil ? în ce măsură ?) faimosul *ça* al lui Freud, sau poate chiar al lui Groddeck. Din ce profunzimi urcă el oare ? Un lucru e sigur : îl întîlnim și în altă parte. De exemplu, la pagina 20 a aceluiași vo-

* *Cela.*
** *Ça.*

lum, *Instants qualifiés*, și tot în poziție inițială : „Aceasta se petrece. Departe. Lucirile..." Este o dovadă că are un anumit fel de a se așeza, de a se plasa, care este semnificativ pentru tot ceea ce vrea să scurt-circuiteze, să treacă sub tăcere, să interzică de la bun început. Céline își începe astfel cartea *Voyage au bout de la nuit* : „Asta a început așa". Care *asta* ? Ceea ce nu este numit. Întreaga poveste, întreaga carte. Dar, în primul rînd, ceea ce nu este numit. Aici, în același fel, la începutul poemului, este ceea ce nu este desemnat. Dar care, în schimb, se *arată*, după cum se spune apoi imediat *. Bineînțeles, pentru că avem aici un pronume de*monstr*ativ. Poate că nu-i indispensabil să recurgem la inevitabila sursă latină (ca pentru Ponge !) și să amintim, de asemenea, că *monstrum* înseamnă miracol. Dar nu poate fi indiferent faptul de a fi întîlnit, în același timp, în plină convergență, îndărătul lui *aceasta*, monstrul psihanalizei, miracolul poetului, ceea ce este arătat de cel ce demonstrează ! E o extraordinară *expunere*.

2. *Frumosul timp verde* cheamă amintiri, impresii concrete, foarte subliniate. Văd casa lui Jean Tortel, cu „Grădini noi", cu iarbă în față, cu arbori în spate, cu verde pretutindeni, și îmi spun că, în acele foarte plăcute zile pe care le-am petrecut acolo, în acele duminici însorite cînd ne răcoream pe terasă, noi ne scăldam în *frumosul timp verde*. În înțelesul cel mai exact. Mai știu că în casă există o cameră numită „verde", din pricina luminii ce pătrunde printre jaluzele. Mai știu că, pentru Tortel, *timpul* e un lucru foarte important, timpul anunțat de buletinul meteorologic, și despre care nu-i este niciodată indiferent să afle dacă va fi *frumos* sau urît. Cît privește *verdele* — revin la el — iată-l prezent aproape clipă de clipă, în toate bătăile de inimă ale poeziei :

Imaginea mers verde...

Scînteia verde (sau)...

* *Monstre*, în franceza veche, era și o formă a verbului *montrer* (a arăta).

Ceea ce străbate
Este poate verdele...

Văd groapa cu apă
Neagră și verde

Dar, firește, nu-i deloc nevoie să căutăm *altundeva* pentru a înțelege acest *frumos timp verde* care este simplitatea însăși, evidența însăși — cea a „frumoaselor parcuri și a frumoaselor grădini“ ale lui Malherbe — și care are poate drept trăsătură principală tocmai faptul de a se spune pe sine foarte uniform (ceva totuși se mișcă ușor sub acest travestiu, ca un diavol, sau ca un dragon verde, sau ca șoricelul verde din jocurile de copii).

3. *A vorbi.* Acest *a vorbi,* ce survine la infinitiv, pentru a se face urmat imediat de un alt *vorbit,* acesta la participiu, este însuși semnul cuvîntului care se caută, și se găsește (se desemnează) în îndoiala, în tulburarea, în ezitarea, poate în ușoara sa bîlbîială. Și, mai exact, este cuvîntul care se răstoarnă, care, de la obiectiv la subiectiv, străbate oglinda, și deci se privește : aici activ (*a vorbi*), dincolo suportat, primit, tratat (*vorbit*), și într-o manieră numai *indicială* (*abia vorbit*). Netrimițînd decît la el însuși, în orice caz. Ceea ce urmează arată că intrăm într-o limbă în care acest *cuvînt al poemului* nu se mai teme de propria-i anulare : ruptură, scandare (foarte marcată în rîndul — versul ? — *Adînc, ușor, adîncimea),* destructurare sintactică, joc repetitiv, căutare mimată a afaziei, pulverizare a continuității poetice (tăiere a firului, a legăturii), totul merge spre o reducție acceptată. Dar blîndă, liniștită, liberă de tensiunea și de violența mallarmeană, nici măcar albă, îndepărtată de orice „efect“, urmărind doar să spună că e astfel, că e așa : există aici o adîncime, dar totodată nu există adîncime, *adînc* și *ușor* e același lucru, în orice caz nu-i între ele nici o contradicție, ele se îmbină, ca la Nietzsche, se juxtapun, separate doar printr-o virgulă. Și poate că-i un mod mai senin și mai eficace decît cel al lui Robbe-Grillet de a distruge străvechile mituri ale adîncimii. De ce nu ?

4. *Sol*. Mă întrerup. Deşi de data aceasta nu-i nici o virgulă. Dar trebuie să spun că acest cuvînt *Sol*, acolo, singur, la început, cu majuscula sa, mă obligă să mă opresc. Poate pentru că el este temelia stabilă şi fermă pe care mă sprijin, ca orice om. Mai mult încă, probabil pentru că el este cuvîntul latin *sol, soare*, şi pentru că străluceşte pe pagină cu întreaga-i lumină (*lumină atinsă*, dar care *mă şi atinge* şi care *atentează* la ceva, în ordinea ofensivă a lumii expuse luminii, clarităţii). Inscripţie latină. Mi se pare că Jean Tortel nu e străin de următoarele spuse ale lui Francis Ponge : „Am avut sub ochi, la începutul copilăriei mele, peisaje şi arhitecturi, şi inscripţii pe dalele şi pe stelele romane, la Nîmes sau aiurea, ce mi-au marcat desigur personalitatea, sau mai bine zis mi-au confirmat-o în particularităţile ei ereditare". Mi se pare că se poate spune acelaşi lucru despre ereditatea provincială a poetului cărţii *Villes ouvertes*. Şi iată de ce presupun că acest *sol* este, în anumite privinţe, roman. Dar, bineînţeles, nu avem motive să uităm că el este şi solul, pur şi simplu, care cu umbrele ce-l vîrstează, ce-şi pun pecetea pe el, ne duce din nou către lumină. Lumina pe care o construieşte, al cărei *soclu* este. Există aici o fărîmiţare care se pregăteşte, şi nu întîmplător, fără îndoială, *noaptea* vine, ca şi cuvîntul *friabilă*. Puţine cuvinte desemnează atît de bine prezenţa fugitivă, prezenţa-absenţă a ceea ce *este* şi totuşi se desface, se fragmentează, se pulverizează. Lumina este astfel, prăfoasă. Dar şi noaptea care cade, se prăbuşeşte în bucăţi mari şi negre, împarte şi taie formele, pulverizează în felul ei.

Iată că însuşi poemul, ajuns în acest stadiu, a devenit friabil. Clivabil. Cuvintele se desprind de pe suprafaţa sa ca nişte pelicule subţiri, ca nişte aşchii subţiri şi strălucitoare. Cuvîntul s-a eliberat de tot ceea ce l-ar putea *constitui*: el este aici, eliberat, desfăcut, *clivat*, uşor.

5. *Cum buzele se potolesc*. Trecerea s-a făcut prin *după*. Prepoziţie care prin definiţie alungeşte, prelungeşte, desfăşoară, înfăşoară. Dar, spărgîndu-se la sfîrşitul versului (după vechea modă verlainiană sau postsimbo-

listă), o falsă pauză a fost totuși marcată, implicînd toc-mai ideea că se schimbă o ordine; un alt cînt, o altă muzică urcă în acest lent lanț melodic: *cum buzele se potolesc*. În acest șir de *e*-uri mute, de *a*-uri deschise, de *e*-uri grave* găsim parcă vestea unei pacificări, o invitație la liniște, la tăcere. E un fel de măsură calm luată sau de poruncă odihnitoare. Singura neliniște vine din faptul că această pace este dată de buze. Care nu sînt numai murmur și cuvînt, ci și carne și dragoste (și poate, încă mai în adînc, inversate, o altă gură, o altă deschidere, baudelairienele „buze noi"). Ele se potolesc, pentru că au fost active, pentru că au cunoscut febrilitatea, pentru că s-au mișcat, au tremurat, în noaptea lor, în lumina lor (friabilă). E bolboroseala, dorința buzelor.

6. *Aerează asta.* Poate că ne aflăm în fața a ceea ce Ponge numește în anumite cazuri un „caracter". Mai ales atunci cînd spune, în legătură cu întîlnirea cuvintelor *strălucitor alburie*, în *Stridia*: „Prin urmare, dacă apropii aceste două cuvinte, ies din locul comun și creez un caracter (în sensul de caracter al unui erou de roman, de exemplu) care va fi cu totul în afara normelor curente". Aici de asemenea avem contrariul locului comun, o ciocnire cu atît mai pronunțată cu cît este mai deliberat antieufonică, un adevărat „caracter", plin de tăișuri, sclipitor, ce rănește auzul. La prima ascultare, sau mai bine zis la prima *vedere* (căci acest tip de scriitură incizează mai întîi albul hîrtiei, se desenează pe pagină), eu îl percep cam ca pe un titlu de Jabès: *Aely*, de exemplu, care este anagrama lui *Yaël* și *Elya*. Poate că e deajuns să se producă contactul-hiatus *a/è*. Dar, într-un al doilea timp, lucrurile se complică din pricina înlănțuirii de *a*-uri și de *e*-uri în întreg versul (rîndul ?):

Aerează aceasta, lumineaz-o **

(fără să mai vorbim despre *l*-uri), și de construcția cubică 4×4 care combină primul segment. S-ar spune că vocalele

---

* În original: *Que les lèvres s'apaisent.*
** În original: *Aère cela, l'éclaire.*

se răstoarnă, se inversează, se oglindesc, mai precis că-și trimit imaginea într-o oglindă. Și cum sînt, indiscutabil, vocalele lui Rimbaud, *A*-ul negru (al nopții), *E*-ul alb (al luminii), avem aici un foarte frumos joc de optică și de acustică. Este un foarte interesant mod de a lumina poemul, de a-l aera, prin ceea ce este acum mai mult decît un caracter : o figură. Și poate mai mult decît o figură : o ruptură. Și prin ruptură, iată că aerul trece, pătrunde cu furie. Și, într-adevăr, *aceasta* (cuvînt regăsit), se *aerează*. Este cu neputință să nu te gîndești din nou la latină. Pentru că aer se spune *aer*, și cuvîntul este aici, scris, iar lucrul se află aici, gravat.

7. *Umezește-o cu lacrimi dulci*. Cuvîntul *dulce* trebuie să se dezvăluie undeva, căci este ascuns în adîncul acestui poem. Este interesant că el se dezvăluie în umezeala lacrimilor. Vom lăsa la o parte binefacerile acestei umezeli. Ele sînt cunoscute : regenerarea, fericirea, *bunătatea* lacrimilor, păgînă sau creștină, izvor care eliberează și potolește. Ne vom opri mai curînd asupra desenului lor literal de lacrimi bine compus, formate, ca niște picături, sub ovalul ochiului, pe panta obrazului. Și asupra verbului *a umezi*, care dă puterii lor de a stropi, de a scălda, un aspect foarte particular. Expresia, poate puțin provincială, *a umezi rufăria* frapează prin aceea că evocă o acțiune moderată, măsurată (e de ajuns puțină apă), a cărei finalitate este de a pregăti un obiect (rufăria) în vederea unei noi operații (călcatul). De a-l transforma printr-o modestă impregnare (verbul totuși nefiind atît de modest, ci fiind chiar oarecum insolent, dat fiind grupul dur velar/dental — *ct* —, care zgîrie cerul gurii). Or, tocmai aici se produce această impregnare, această dulce alterare, ce o transformă pe *aceasta*. Iată că *aceasta* e umezită, după ce-a fost aerată. Iată că e tratată cu apă după ce-a fost tratată cu aer. Supusă unui dublu botez. Aerată, luminată, umezită. Nici că s-ar putea mai bine îmblînzi monștrii. Căci a venit momentul să ne amintim de monstrul inițial. Funcția acestui mic poem a fost oare, în definitiv, aceea de a-l supune ? Și de a îndulci (în sensul în care se vorbește de „îndulci-

rea" apei) acel ceva opac (pentru ce privire ?) al profunzimilor. Minunată muncă al cărei rezultat se modulează în acest ultim vers fluid și de-o lentă muzicalitate. O rezistență a fost învinsă, ceva a cedat, pentru că ceva a fost *spus*.

8. *Concluzie* : Poate că am inventat, brodat, jucat. Dar am făcut-o cu o anumită plăcere pe care nu mi-o dă orice poezie, oricare poezie. Se întîmplă ca poezia lui Jean Tortel să se situeze astăzi, pentru mine, chiar în locul unde, datorită și prieteniei noastre, întîlnesc ceea ce caut : o prezență a faptelor de limbaj cît se poate de exactă, de discretă, de puțin zgomotoasă, care reduce imperios la tăcere, fără iritare, zgomotul confuz al „literaturii" și al lumii atît de „ticsite" în care se zbate. E nevoie pentru aceasta de o aptitudine de a epura dorința pentru a o fortifica, de a spăla privirea pentru a o face mai limpede, de a ușura poemul pentru a-i reda întreaga greutate. De precizie. Și de renunțare. Cred că Jean Tortel, din carte în carte, merge din ce în ce mai mult, din ce în ce mai bine, spre acea renunțare la tot ce „e greoi și afectat". Este lucrul ce-i permite să „califice" nu numai clipele, ci și lucrurile, formele, lumea, timpul frumos, și chiar și monștrii.

1975

În jurul lui Aragon

1. Telemah

1922. Dadaiștii îi fac proces public lui Barrès, „acuzat de crimă împotriva siguranței spiritului". Breton întreprinde convocarea unui Congres internațional pentru determinarea directivelor și întru apărarea spiritului modern. Tzara, ce refuză arta modernă dar și arta tradițională sau, pe scurt, orice artă, nu-l urmează. Se apro-

pie momentul rupturii dintre Dada și viitorii suprarealiști. Aragon se află printre aceștia. Publicase o carte frumoasă, ciudată și provocatoare : *Les Aventures de Télémaque* [1] (*Aventurile lui Telemah*). Regăsim în ea cîteva profesiuni de credință și discursuri dadaiste. Presimțim aici strălucirea limbajului suprarealist. Dar Barrès nu-i nici el absent. În fruntea cărții a III-a, putem citi aceste cuvinte, scoase din *L'Appel au soldat* (*Chemare către soldat*) : „Cu toată noblețea, Sturel își crea o stare sufletească de aventurier".

Aragon ne propune astăzi o reeditare a acestei cărți. A lăsat-o așa cum era. I-a adăugat doar cîteva note, nu recente, ci datate din 1922 : scrise pentru un colecționar care urma să le adauge la exemplarul său ; ciorna a fost păstrată la biblioteca Jacques Doucet. Este un comentariu ciudat care refuză să îndepărteze opera, s-o țină la distanță, ci dimpotrivă aderă la ea cu toată forța actualității, ne obligă să o recitim la prezent. Aragon vede aici un dublu avantaj : este scutit de nevoia de a reveni asupra unui text vechi (o spune nu fără o oarecare impertinență, mărginindu-se să arunce, ici-colo, în josul paginilor, cîteva foarte scurte „note din 1966") și poate totodată să-și lege opera de „fapte reale". Cititorul va trebui să se mulțumească doar cu atît. Aragon consideră că aceste note țin perfect loc de prezentare a ceea ce el numește „o mică operă de tinerețe".

O mică operă de tinerețe, desigur ! Dar care dovedește cel puțin un lucru : acela că la douăzeci și cinci de ani Aragon știa *să scrie* — în sensul cel mai pur, mai absolut, mai intransigent al cuvîntului. Poate că faptul acesta era atunci culmea provocării și a sfidării (nu vedem cum am putea spune că *Les Aventures de Télémaque* nu sînt „literatură). Astăzi cartea ne face aproape aceeași impresie ca acele opere de tinerețe — descoperite din întîmplare în vreun muzeu — ale marilor pictori moderni, în care publicul profan descoperă cu mare uimire că oamenii aceia, din acea epocă îndepărtată, știau și *să deseneze*. Ei bine, Aragon știa să deseneze : știa să picteze, știa să descrie, făcea, cum se

1. Éd. Gallimard.

spune, tot ce voia cu pana sa. E adevărat că își și alesese bine tema. Dacă nu trebuia să meargă pe urmele lui Fénelon, trebuia totuși să-l arate pe fiul lui Ulise în vizită la Calipso. Șederea lui la Ogigia constituie întreg subiectul celor șapte cărți, ca și cum, din aventurile eroului, autorul n-ar fi vrut să rețină decît acest episod privilegiat : descoperirea unei insule și a unei femei, a unei lumi închise și strălucitoare în care cuvîntul și dragostea sînt singurele „exerciții" posibile, dimpreună cu contemplarea mării, a spumei, a nisipului, a coloniilor de corali, a păsărilor, a scoicilor... Desigur că discursul își are locul său în aceste evocări, și regăsim pe buzele lui Mentor — bătrîn de-o vigoare echivocă — sau ale unui ondin din suita lui Neptun (sau chiar pe fundul unei sticle de gin legănată de valuri), fragmente din manifestele Dada. Dar imaginile primează și îți captează în primul rînd privirea și auzul. De exemplu : „Peștera zeiței se deschidea în povîrnișul unei coline. Din prag, vedeai marea, mai surprinzătoare decît schimbările brusce ale vremii multicolore între stîncile ascuțite, șiroind de spumă, sonore ca niște bucăți de tablă și, pe spinarea valurilor, marile bătăi de aripă ale rîndunelelor". În altă parte aflăm : „Frunzișuri străpunse de lumină, repaosuri străbătute de lente apariții feminine cu pași tăcuți, zilele se împărțeau între răstimpuri de trîndăvie, sub sita de verdeață a umbrarelor, și vînători la fel de emoționante ca și furtuna, cu fulgerul ogarilor prelungi și albi, cu tulburările minții în mijlocul pădurii, pe malurile lacurilor liniștite sau în luminișuri, priviri neașteptate ale cerului în inima arborilor de smoală". Putem ușor da nenumărate astfel de exemple ce arată că această limbă admirabilă este evident cea a unui poet, limbă care în proză devine un excepțional instrument de detectare a mișcărilor, a formelor, a culorilor, a luminilor : făcută pentru a explora un univers oniric în care imaginația vizuală se hrănește din propriile-i capricii. Este o culme a realismului mitologic. Este o culme a scriiturii aristocratice. Cu atît mai surprinzătoare și mai emoționantă — trebuie să repetăm acest lucru — cu cît se naște dintr-o încercare ce vrea, dimpotrivă, să desconsidere scriitura.

Totuși ar fi imprudent să nu vedem în *Les Aventures de Télémaque* decît ultimele aventuri ale unui anumit stil. Strălucirea operei, o anume latură Giraudoux, ceea ce autorul numește (astăzi) „puerilitatea“ sa, toate acestea se rezolvă într-o lucidă apologie a dragostei. Aragon, în prefața sa, pare că se îndoiește de asta. Și totuși el se află la începutul itinerariului care va fi cel al vieții sale. Nu putem uita întîlnirea dintre Telemah și nimfa Eucaris (și numele lui Eucaris, repetat de-o sută de ori, este poate unul dintre cele mai frumoase strigăte ale „nebunei iubiri“ suprarealiste), după cum nu putem uita „sărbătoarea“ senzuală al cărei obiect sînt corpul și sufletul fiului lui Ulise lăsat în seama mîngîierilor divinităților naturii : „Capra din Mongolia care doarme în noi se trezi. Nisetrii fugiră în vine. Din noaptea părului se ridicară cerbii și păsările : vînătoare copilărească, fețe obscure, tandrele furtuni ale privirilor se populară. Fauna furtunilor sculată de cîinii cerești cu dinți de fulger, serbare a simțurilor dezordonate și pierdute, își deschise ochii ei de neliniște îndărătul frunzelor timpului. Urechelnițele dansară ! Scufundacii începură o noapte fără de sfîrșit ; țapii maiestuoși trecură în zare ; herminele cu mîinile înecate în liniște alunecară pe covoarele de mușchi ; peștii roșii gemură mai dulce decît femeile fericite“.

După patru ani, în *Le Paysan de Paris*[1] (*Țăranul din Paris*), cîntul de dragoste se înalță altminteri. Pentru a înțelege că nu-i întru totul diferit, ar trebui poate să citim admirabilul imn închinat femeii, ce răsună în ultimele pagini ale acestei cărți. Dar aici dragostea este nedespărțită de o atenție febrilă față de „minunile“ cotidianului. Mai puțin prestigioase poate decît splendorile insulei lui Calipso. Dar mai tainic acordate cu ritmurile profunde ale omului, cu bătăile obscure ale sîngelui său. Care om ? Acela care se lasă în voia vertijului marilor orașe, somnambulul, topograful nopții. Meritul acestei noi ediții a cărții *Le Paysan de Paris* va fi acela de a dezvălui tuturor ce stimulent extraordinar a fost pentru

1 Col. „Le livre de poche“.

activitatea suprarealistă descoperirea realității „nocturne“ a străzii. Nerval, în *Nuits d'octobre (Nopți de octombrie)*, deschisese unele căi ciudate. Dar odată cu *Le Paysan de Paris* și, curînd, cu *Nadja*, din cutele sinuoase ale marilor capitale se ivește un univers inepuizabil. Galerii acoperite „pe care le numim în chip tulburător *pasaje*“ (îndrăgite și de Pieyre de Mandiargues), prăvălioare ciudat luminate, firme „magice“, mistere ale bulevardului Haussmann, peisaje „fantastice“ din Buttes-Chaumont, totul secretă insolitul și cea mai tulburătoare poezie. Și peste aceste imagini — despre care autorul spune, o dată pentru totdeauna, cu autoritatea sa binecunoscută, că au un rol, de neînlocuit, de *stupefiant* — aleargă mereu aceeași muzică : rapidă, nervoasă, dezinvoltă, seacă, exactă. Aceea pe care o vom mai auzi și în *La Mise à mort (Uciderea)*. Aceea pe care o întîlnim în toată opera lui Aragon. Adică zgomotul peniței sale.

1966

2. Preludiu la libertinaj

Ciudată carte, acest *Libertinage* [1], suită de texte „gratuite“, în care autorul își exersează penița precum un pianist degetele. Cu acea agilitate provocatoare — nu întru totul dadaistă, nu încă suprarealistă — ce caracterizează eleganța dandy de la începutul anilor douăzeci și care este, în chip minunat, lipsită de orice *arrière-plan*, de orice profunzime. Loc de experiment pentru povestire, loc de experiment pentru teatru : *La Demoiselle aux principes*, text al cărui incipit ne este lăudat în *Je n'ai jamais appris à écrire (N-am învățat niciodată să scriu)*, poveste mondenă a cărei eroină se numește în chip ciudat Matisse ; frumosul text *Paramètres*, plin de promisiuni narative și descriptive ; visul unei femei îndrăgostite, text al cărui titlu, *La Femme française (Femeia fran-*

1. Éd. Gallimard.

ceză) ar putea constitui un întreg program ; *Dedicații* scrise pentru Gide, Breton, Péret, Desnos, Vitrac, Limbour, Picabia, Max Morise și Isidore Ducasse. Totul situează puternic cartea în epocă, anunțîndu-l totuși pe Aragon de mai tîrziu.

Dar mă voi opri la prefață. Ea datează din 1923. Acum sîntem în 1973. Descopăr că Aragon a realizat performanța de a se defini în întregime cu cincizeci de ani în urmă. Voi încerca să-l prezint ținîndu-mă cît mai aproape de text. Metoda mea de lectură va consta în a izola cîteva fraze pentru a le azvîrli cititorului așa cum arunci o piatră în apă : și voi lăsa cercurile concentrice să se deseneze în jurul locului unde au căzut.

Se pare că sînt, toată lumea o spune, seducția însăși.

E perfect spus. Fraza însăși are o linie foarte seducătoare. Dar seducția despre care e vorba aici este de-o altă natură. Ea are grația insolenței. Încă din primele rînduri, citim în legătură cu gratuitatea cărții, următoarele : „A publica o carte de povești poate să pară copilăresc. Lucrul nu se impune. Eu îl impun". Și la acest „Eu îl impun", răspunde, puțin mai departe : „Asta nu vă privește". Sau, și mai bine : „Nu voi mai îngădui multă vreme această mascaradă", care este încă de pe acum acel „Eu nu voi îngădui" al lui Nizan cînd vorbește despre cei douăzeci de ani ai săi. Această generație a știut să vorbească de sus și tăios, a cunoscut arta de a-și întrerupe interlocutorul și de a-i întoarce spatele, de a legifera cu o eleganță orgolioasă. Tonul cu care ea știe „să interzică, „să refuze" este de neimitat. Aragon se simte întru totul la îndemînă în mijlocul acestor hărțuieli, lovituri de floretă, ridicări din umăr și palme. Sînt mai curînd spini decît acele flori de retorică de care mult timp, și pînă la manie, va fi plin discursul suprarealist. El se lasă în voia acestor atitudini într-un fel foarte studiat care se vrea a fi seducția însăși. De unde și un mod foarte specific de a plăcea și totodată de a exaspera : „Voi plăcea chiar și celor ce n-ar putea vorbi cu mine cinci minute fără să se înfurie".

Nu mă gîndesc la nimic decît la iubire.

Este, evident, altceva. Dar ce? Ne vom mulțumi cu afirmații. Faptul că sînt redundante nu le răpește nimic din determinarea lor. Totuși, trebuie să ne resemnăm. Discursul care se schițează și pe care suprarealismul îl va recupera cu o exaltare psalmodiantă nu se hrănește decît din certitudini repetate: „obsesia iubirii", „gustul unic și neîncetat al iubirii", „pentru mine nu există nici o idee pe care iubirea să n-o eclipseze", „tot ceea ce se opune iubirii ar trebui nimicit, dacă n-ar fi decît după mine". Cuvinte poate, dar care au ciudata putere de a țese un spațiu, un fel de colivie în care Aragon se va închide întreaga-i viață și de unde nimic nu-l va putea scoate. De remarcat dealtfel că iubirea despre care e vorba aici, deși absolută și nebunească, se detaliază foarte repede, și cu multă dezinvoltură, într-o suită de notații mărunte, unele mai capricioase decît celelalte. Este vorba, încă din paragraful ce urmează, de jocuri, de baruri, de aparate automate, unul dintre ele fiind plasat într-o cafenea din strada Cujas, „foarte frumos, foarte albastru, foarte complicat, foarte înțelept, plin de tot felul de capcane ciudate" (este ciudat acest cuvînt *capcane* în care transpare una din imaginile Elsei). Precum și de alte complicități ale Parisului suprarealist. O poveste cu pălării și mănuși, în legătură cu o femeie care nu știe să se îmbrace. Apoi, aceste vorbe ale unui căruțaș: „Cel mai plăcut lucru în dragoste este că dormi atît de bine după". Nu trebuie să credem că Aragon vorbește despre dragoste numai în registru solemn. Își situează vocea foarte sus la început, pentru ca apoi să-și atomizeze și mai bine cuvîntul. În textul său există multă artă și totodată multă neglijență calculată.

Vorbeam despre inutilitatea poeziei: nu trebuie să exagerăm nimic.

Trecerea de la iubire la poezie se face repede. Atît una cît și cealaltă sînt „mașini de îndobitocire" de mare precizie. În ceea ce privește poezia, se spune clar că în ea există, cînd e de bună calitate, „acea puternică facultate

de a cretiniza care constituie farmecul ei, acea facultate proprie muzicii, jocurilor de noroc, vieții“ (în acea epocă lui Aragon, ca multora dintre prietenii săi, îi place să demaște, pretutindeni unde se află, lucrurile „cretinizante“ și „ramolismentul“). Era și de așteptat de la un dandy postdadaist a cărui vocație esențială este aceea de a-și desconsidera propriile daruri. Pentru a desconsidera și mai mult limbajul în întregimea lui. Nu trebuie totuși să ne lăsăm înșelați. Acest atac împotriva prestigiului poeziei ar putea foarte bine să ascundă o neliniște. Bănuiala ne vine cînd citim, cîteva rînduri mai jos, că între elanul iubirii și elanul cuvîntului există poate o legătură : „Forma cea mai curentă a acestui abandon este logoreea care-i înspăimîntă atît de mult pe *rafinați*“. Logoree dorită, chemată, căci ea reprezintă „o beție foarte ciudată, un fel de descalificare a spiritului care se lasă în voia-i, o prostituare a atenției“. Și Aragon adaugă : „Cuvintele femeii limbute zămislesc în creierul meu un fel de noapte“. *Noapte* ciudată, pe cît de plină de iubire, pe atît de poetică. E poate chiar acel „sîmbure al nopții ce nu poate fi spart“ al lui Breton. Noapte suprarealistă, noapte a dorinței, care, într-adevăr, descalifică poezia, și o recalifică totodată.

Sînt, în mod ireductibil, un om de stînga.

Frază situată istoric. Fusese vorba de Léon Daudet, de redescoperirea lui Beyle, de *La Revue critique,* de „spiritul Revoluției franceze“. Frază totuși care se impregnează cu o savoare durabilă. Aragon spune că nu-i repugnă deloc să apară ca fiind „mesianic“ și „revoluționar“ în fața „tradiționaliștilor“ și a „creștinilor“. Chiar dacă ar trebui să opună o idee *infernală* despre bine și frumos ideii adversarilor săi. Acest *infernal* se clarifică printr-o aluzie la Sade, despre care se spune că de o sută patruzeci de ani n-a părăsit Bastilia. Căci toți cei ce ca el „n-au cunoscut nici o limită“, sînt încă prizonieri ai lumii așa cum este ea. Revoluția invocată aici este deci mai mult decît politică. O lungă enumerare a „tot ceea ce s-a fabricat mai josnic și mai inuman : Horațiu, Vergiliu, Montaigne, Corneille, Molière, Descartes, Spinoza,

Tennyson, Schiller, Voltaire, Napoléon, Flaubert, Balzac, Auguste Comte și *La Chèvre de M. Séguin*“, urmată de următoarea constatare plină de dezamăgire : „Vedeți deci ce fel de zeamă se scurge din această salată : Anatole France, Paul Bourget, Marcel Proust și Charles Maurras !“ arată îndeajuns în ce registru se exprimă Aragon : cel din partea finală a *Scrisorii vizionarului* sau cel folosit de Ducasse cînd înfruntă *Marile Capete Moi*. Este vorba deci de o revoluție culturală. Nu lipsită de ostentație, dar care se săvîrșește cu mult elan și credință : „Prefer să fiu un mesianic decît să întrețin relații cu asemenea oameni !“ Și, cu un gest al mîinii, poetul mătură coloșii cu picioare de argilă ce-și ascund pudic goliciunea în spatele unui „mic drapel tricolor sau înflorat cu crini“.

Am căutat întotdeauna scandalul, și pentru el însuși.

E un fel de apoteoză, după cele ce s-au spus. Dar cuvîntul *scandal* este dintre acelea ce se uzează repede. El este aici reîntinerit. Prin repetiție și prin efecte tipografice, în primul rînd. Dar mai ales prin varietatea a ceea ce acoperă. În mare, hidoșenia, frumusețea și crima. Totul intră și se înghesuie în acest cadru : „fetița tăiată în bucăți“, dansatoarele de *music-hall*, marile drame pasionale, doctorul Vaillant, Doamna Steinmann, generalii, sau, pentru a rezuma totul, „războiul, pictura, femeile, prietenii mei, ziarele cotidiene și cele săptămînale“. Minunat arsenal. Războiul este poate prioritar. El a hrănit scandalul scandalurilor și trebuie tratat cu o dezinvoltură rece și totodată bufonă. Pe de o parte apelul la dezertare și radicalismul disperat și politicos al lui Vaché din *Lettres de guerre* (*Scrisori de război*), pe de altă parte un anume mod familiar de a se amuza pe socoteala lumii soldaților : în textele lui Aragon au existat întotdeauna mulți „militari“, de la artileriștii din *Irène* la cuirasierii din *La Semaine Sainte* (*Săptămîna Patimilor*) ; un anume gust pentru cizme, ghetre, butoni, epoleți reprezintă o formă, nu mai antipatică decît oricare alta, de provocare. Dar adevăratul scandal nu se localizează. El se află

pretutindeni : „O anumită uşurinţă pe care o am de a scrie şi — de exemplu — taina primei comuniuni şi faptul de a nu purta bretele n-au fost pentru mine decît un prilej de scandal“. Reverie lirică asupra cuvîntului prilej : „Frumos prilej cu ochii tandri, te-am apucat mereu de păr, la teatru, la bordel sau în sînul familiei mele, frumos prilej împodobit cu farmecele plăcerii ; te-am recunoscut întotdeauna lîngă aceste felinare intelectuale ce strălucesc în secolul nocturn la începutul căruia ne plimbăm trupurile arzătoare, cu buze de sfidare şi cu puţină dinamită în buzunarul vestei“. Ar fi păcat să comentăm.

Am descris de asemenea fraze pe cînd se credea că le scriam.

Este poate lucrul cel mai uluitor. În afară de faptul că această propoziţie exprimă în chip admirabil un anume mod de a scrie care este poate, pentru ochii noştri contemporani, singurul mod adevărat, vom nota modernitatea intenţiei sale. Să goleşti zadarnicele adîncimi în folosul travaliului care se săvîrşeşte în text şi prin text. Cred că acel Aragon din 1923 era mai predispus decît oricine altcineva la a simţi acest lucru. A scrie înseamnă a te angaja într-un discurs şi a aluneca într-un mesaj. Dar *a descrie fraze* înseamnă a mînui peniţa, a decupa, ca în colaje, sau a ajusta o materie verbală. Cu simţul ascuţit (sau inocent) al *maşinii*-scriitură : „Uneori, eram ca un copil căruia i s-a dat drumul într-o sală cu maşini : trăgeam de manete ca să văd. Se întîmpla ca gestul acesta să producă o mare umbră sau teribile scîntei“. În orice caz, aici se află „secretul celor mai frumoase aventuri“, toate romanele din lume nu au altă origine şi poezia nu are altă sursă. Sînt cuvinte pe care le apropiem şi cu care desenăm conturul. Este aici implicată, fără îndoială, ideea că se acordă un preţ mic (şi nu prea mare greutate) capitalului *gîndirii* şi continuităţii sau *memoriei* pe care ea le presupune : „Aş vrea ca tot ceea ce îmi trece prin cap să dăinuie atît de puţin, încît nici eu însumi să nu regăsesc vreodată memoria gîndirii mele“. Dar ce să mai spunem împotriva convingerii că

din toate elanurile inimii și-ale spiritului se nasc și mor *fraze*, cînd acest lucru este exprimat chiar de către un *scriitor* : „Sînt la acea extremitate a propriei mele ființe, acolo unde se află toate acele destine pe care hazardul frazelor le dăruie eroilor imaginației".

În fond, acest libertinaj nu este foarte departe de cel al lui Diderot, pe cînd acesta se apropia de Palais-Royal, pe la ora cinci seara. Dar aici, tîrfele ar fi mai curînd fraze decît gînduri. Este probabil tocmai ceea ce conferă acestor cuvinte un farmec cu totul particular : nici virtutea și nici seriozitatea nu ocupă aici prea mult loc, dar plăcerea, facilitatea, dezinvoltura și frumusețea, da, cu, dincolo de ele, acel ceva ciudat și „sentimental" ce te predispune la tandrețe.

1973

3. Despre „Le Fou d'Elsa"

Cartea lui Charles Haroche *L'Idée de l'amour dans „Le Fou d'Elsa" et l'oeuvre d'Aragon*[1] (*Ideea iubirii în „Nebunul Elsei" și în opera lui Aragon*) se înscrie într-o veche tradiție : cea a „comentariului". Comentariul, spre deosebire de eseul critic, nu ia opera literară drept obiect de studiu, ci drept sursă de viață. El se hrănește liber din ea, vorbește despre ea pentru că așa-i place, își ia din ea material pentru gîndire sau reverie, și dacă o luminează sau o analizează în mod riguros, o face nu atît pentru a-i demonta mecanismele secrete, cît pentru a dezvolta în marginea sa o a doua carte ce servește drept mărturie pentru bogăția inepuizabilă a primei. Aceasta a fost acțiunea fecundantă din *Le Fou d'Elsa* asupra lucrării lui Charles Haroche.

Cunoaștem tema marelui poem-povestire al lui Aragon. Căderea Grenadei musulmane este evocată aici prin-

---

1 Éd. Gallimard.

tr-o meditație asupra destinului ultimului rege maur al Andaluziei, Mohamed al VI-lea sau Boabdil, ce a domnit între 1483 și 1492. Autorul își împrumută vocea unui cîntăreț ambulant, unui trubadur arab din Grenada, Keïs Ibn-Amir An-Nadjî, nebun, posedat, *medjoûn*, care nu cîntă numai nenorocirile orașului său, ci și dragostea sa pentru o femeie care se numește Elsa și care nu va apărea decît după mai multe secole. Este limpede că această Elsa se confundă cu soția poetului, *Le Fou d'Elsa* ocupînd astfel un loc privilegiat în marele cîntec de iubire și de fidelitate a cărui mărturie se regăsește în întreaga operă a lui Aragon. Este ceea ce l-a făcut pe Charles Haroche să-și construiască cartea ca pe o suită de meditații asupra principalelor „deschideri“ ale inspirației aragoniene : poezia și istoria, poezia și iubirea, poezia și realul. O asemenea lectură a cărții *Le Fou d'Elsa* se bazează pe ideea că poemul, departe de a fi descriere, efuziune sau simplu exercițiu, este o formă de abordare a ființelor și a oamenilor, o cale către „cunoaștere“. Nu ne va surprinde faptul că această poetică a cunoașterii ia aici o coloratură marxistă. În cartea sa *Entretiens avec Francis Crémieux (Convorbiri cu Francis Crémieux)*, Aragon declara următoarele : „Acest demers de cunoaștere, această fixare de elemente istorice care oferă o imagine nouă a omului este, la drept vorbind, demersul realist, ceea ce, într-un limbaj în care aceste cuvinte n-ar fi înțelese în sens vulgar, înseamnă pentru mine realism, pe care îl consider onoarea vieții mele“. Meritul lui Charles Haroche este că dezvoltă acest gînd, că îi dă un conținut concret prin examinarea unei opere precise, a rezonanțelor, a prelungirilor ei. Autorul își rezumă astfel ideea : „Analiza «trecutului reinventat» poetic ne va permite să vedem cum Aragon se îndepărtează în mod științific de legendă și de mit pentru a ajunge la o epopee modernă, la un cînt al epocii noastre, și care spune fiecăruia dintre noi ceva esențial“.

Dar trebuia, desigur, început cu legenda și cu mitul, spre a se încerca să se arate care au fost sursele lui Aragon. Charles Haroche o face cu o remarcabilă erudiție,

referindu-se la lucrările unor orientaliști francezi sau spanioli ca Lévi-Provençal, Louis Massignon, Menéndez Pidal, și parcurgînd grădina poeziei andaluze medievale în arabă clasică. Erudiția sa nu se îndepărtează totuși niciodată de viață, căci el simte limpede că pentru Aragon descoperirea acestui univers a fost legată de un ansamblu de experiențe subiective, profund, personal trăite: războiul din Algeria în primul rînd, care avea să orienteze poemul în sensul unei integrări pasionate a culturii arabe, dorința de a regăsi ritmurile și formele compoziției clasice ale acelei *qaçida* musulmană, nevoia de a sustrage deformărilor *romancero*-ului spaniol și de a restaura în adevărul ei figura unui suveran patetic ce-și trăiește sfîrșitul în mijlocul splendorilor frămîntate ale Alhambrei. Geneza operei se explică plecînd de la acest triplu contact cu un trecut istoric și literar, ca și avîntul poemului de dragoste. Așadar, pentru a-i percepe adevăratul sens și a-i înțelege amploarea, trebuie să regăsim mișcarea care îl însuflețește, prin tot ceea ce putem ști despre drumul parcurs de Aragon, despre ceea ce Roger Garaudy a numit *itinerariul* său. Și Charles Haroche realizează acel admirabil travaliu critic care constă în a lega o carte privilegiată de toate fibrele operei anterioare (sau posterioare) a autorului ei, în a o lega de rădăcinile sale. Dar el nu face aceasta din perspectiva istoriei literare tradiționale care, în loc să *înfrunte* un text, caută întotdeauna să-l *confrunte* cu alte texte: dimpotrivă, el dă exemplul unei abordări autentic dialectice a realității literare luată ca organism viu înainte de a fi descrisă ca fenomen de limbaj. El nu putea obține acest rezultat fără o cunoaștere perfectă a operei lui Aragon, problema relațiilor dintre istorie și poezie lămurindu-se, de exemplu, prin referire la *La Semaine Sainte,* dar și fără a recurge la o adevărată formă de critică marxistă: citatele din Marx — mai ales din *Manuscrisele din 1844* — destul de numeroase în comentariul său, nu lasă nici un fel de îndoială asupra acestui punct de vedere, dar, discrete și bine alese, ele nu pretind a fi altceva decît cîteva jaloane și repere.

În orice caz, cititorul este îmbogățit și satisfăcut după lectura acestei opere, și el o regăsește, o recitește, reîn-

noadă firele unei legături, ale unei frecventări intime. Iar ideea de dragoste în opera lui Aragon i se impune cu unitate și forță. Fie că poetul confundă „erotica" sa proprie cu cea a extraordinarului Ibn Hazm, poet, jurist, istoric, teolog, teoretician al curtoaziei andaluze din secolele X și XI, fie că își proiectează inspirația în operele din Secolul de aur spaniol — fără să-l excludă pe sfîntul Ioan al Crucii — fie că se identifică cu Chateaubriand din *Le Dernier Abencerage* (*Ultimul Abencerag*), în el cîntă mereu una și aceeași voce. Depășind *Le Fou d'Elsa*, ea face să răsune, în întreaga operă, o meditație lirică, evocînd întruna, cu aceeași obstinație și aceeași perseverență, „timpul cuplului" și „cuplul spațiu-timp". Ea spune — interpretîndu-l deloc inexact pe Marx — că „femeia este viitorul bărbatului".

1967

4. În arenă

Vom reține în primul rînd titlul acestui roman : *La Mise à mort* [1]. Uciderea cărui taur ? Să ne ferim s-o spunem, dealtfel lucrul nu are nici o importanță. Esențialul este că autorul acționează în chip de *torero*, ocupînd singur, timp de patru sute de pagini, centrul pistei, și desfășurînd sub privirile uluite și încremenite ale publicului nenumărate pase de capă și muletă, a căror virtuozitate nu-i stînjenită de nici o regulă ; un recital, un număr, un fel de *one man show* destul de neobișnuit, pentru că cel ce se dă aici în spectacol este un bărbat care poate să-și permită totul și are toate drepturile, începînd cu acela de a se contrazice pentru a fi exact, perfect el însuși, adică de a arde de viu (și de a-i arde și pe ceilalți la focul lui) în orice clipă, pentru a renaște din propria-i cenușă. Dar a o face pe pasărea phenix la o vîrstă care, pentru mulți, este cea a pensiei, și cu o asemenea măiestrie, nu este, desigur, un lucru la îndemîna tuturor. Toată

1. Éd. Gallimard.

admirația deci față de Aragon, care își dansează atît de bine și cu atîta elan propria-i ucidere !

Acest roman pune trei întrebări. Cum îți poți pierde imaginea, și să n-o mai regăsești, într-o oglindă ? Cum poți iubi o femeie cu voce excepțională ce se numește Ingeborg d'Usher — dar care e numită în taină Fougère — și cum poți fi gelos pe ea ? Ce este realismul ? Trei întrebări care în realitate nu reprezintă decît una singură. Trei teme ce nu sînt de fapt decît una singură căci, în timp ce o ascultă pe Fougère cîntînd, Anthoine Célèbre înțelege că imaginea sa îl părăsea și că începe să vadă lumea în chip *obiectiv* : „Nu știu, poate că nu-i decît pură imaginație, dar îmi imaginez, da, îmi imaginez că mi-am pierdut imaginea în timp ce ea cînta. Lucru ce nu va putea fi niciodată dovedit, pentru că nimeni, nici chiar eu, nu și-a dat seama de asta. N-am observat, presupun, decît la mult timp după aceea. Sau nu. Nu voi ști niciodată. Dar nimic nu mă va face să renunț la ideea că în timp ce Fougère cînta, imaginea mea m-a părăsit, că ea a încetat să aibă consistență, că a pălit, la început fiind poate doar difuză, cenușie, apoi transparentă, realitatea apărînd prin ea din ce în ce mai vizibilă, apoi copleșindu-mă, anihilîndu-mă, ștergîndu-mă cu totul, ocupînd întregul cîmp al lucrurilor vizibile".

Anthoine Célèbre ? El este cel ce povestește toate astea ? Sau un anume Alfred care, vorbind despre Fougère, afirmă că ea „iubește o anumită idee pe care și-o face despre mine și pe care o numește Anthoine" ? Sau însuși autorul ? Dar autorul nu-și ia nici un fel de precauție spre a evita să alunece el însuși în personajele sale. Dimpotrivă : perfecta-i nepăsare „tehnică" este meterezul libertății sale, și cînd îi vine în gură cuvîntul *eu*, acest eu se referă la fel de bine atît la sine cît și la Anthoine sau Alfred. Amestecul este îngăduit. Pentru că realitatea și povestirea își asumă sarcina de a amesteca lucrurile din propria lor inițiativă. Roman al libertății, deci. Dar mai curînd roman al refuzului a tot ceea ce nu se face pe loc, în imediat, la cald, ca de la sine, în focul limbajului, în spontaneitatea flecărelii și a scriiturii elibera-

toare. Organizare „concertantă“, și minunat zămislitoare, a complexităților realității, imaginației și memoriei, improvizîndu-și neîncetat propriile-i structuri, nefiind la plecare nimic altceva decît un elan, un *tempo*, un ritm ce rămîne la fel de rapid în ciuda tuturor obstacolelor întîlnite în cale. Și fără îndoială că romanul devine atunci oglindă și oglinda roman, de vreme ce aceasta este metafora pe care Aragon pare c-a vrut s-o așeze în inima cărții sale. Acea oglindă Brot („una dintre acele oglinzi Brot cum se făceau la începutul secolului“) în fața căreia Christian Fustel-Schmidt îl duce pe Anthoine, nu este cea a lui Stendhal, cea pe care o plimbi în lungul unui drum : este o oglindă barocă în care imaginea reflectată pe trei fețe se pierde și se multiplică în ecleraje neașteptate, se șterge sub ornamentele care „mușcă“ din ea. Astfel înaintează romanul pe care Aragon ni-l oferă spre lectură, izbucnind fără încetare în multiple fragmente, cusut, descusut, necusut („Povestirea mea fără legături, fără tramă, fără desen, traduceți : *descusută*, dar care ac, care mînă o va coase vreodată ? Necusută ? Discontinuă ? Nelegată, ar fi mai exact“), foarte aproape de acele „rapsodii“ cărora Diderot încerca să le descopere secretul, verva și libera mișcare în operele sale romanești, dînd, prin cele trei *Contes de la Chemise rouge* (*Povestirile cămășii roșii*“, inserate în corpul povestirii, un magistral exemplu de artă a digresiunii independente și suverane. Și totul în chip violent subiectiv, pentru că întreaga carte este propusă de autorul ei ca o scrisoare „fără sfîrșit“ adresată lui Fougère.

Vedem deci că *subiectul* nu prea are ce căuta în această carte. Rémy de Gourmont spunea că, în literatură, nu-l atrag decît personajele inculte. Romanul lui Aragon confirmă destul de bine această părere, în măsura în care el este în primul rînd o carte de *cultură*. Nu degeaba abundă aici referințele literare : referințe la *Jouvencel* de Jean de Bueil, la *Otelo* de Shakespeare, la Charles Lamb, la Lewis Carroll, la Stevenson, la Pușkin, la Lermontov. Ele definesc situația „culturală“ exactă a lui Aragon și reconstituie în interiorul cărții sale un iti-

nerariu în care jaloanele, reperele sînt vizibile. Acest fenomen de nutriție romanescă pe care o vedem realizîndu-se aproape la fiecare pagină constituie un mare farmec al cărții *La Mise à mort :* autorul nu poate scrie, nu poate crea în afară de ceea ce îl înconjoară, și recursul la literatură se identifică pentru el în chip absolut cu recursul la realitate.

Dar cultura lui Aragon este, în mod foarte evident, dintre acelea ce-și bate joc de literatura „bine scrisă". Ea își permite toate impertinențele. *Spune* ce-i place și cum îi place. Această carte însăilată parcă la nimereală (spre marea șansă a limbii franceze) ne arată că poți fi un foarte mare scriitor, *scriind oricum* (sau, mai curînd, că ești un mare scriitor *pentru că* știi să scrii oricum) : înlănțuirea frazelor, întorsăturile sintactice nu ascultă de nici o lege, ci numai de nevoile invenției verbale, numai de gusturile improvizației, numai de capriciile cuvîntului. Tot ce este spus aici este dinainte bine spus. Îl regăsim pe Aragon din *Anicet*, din *Traité du style*, din *Le Paysan de Paris.*

Dar nici celălalt Aragon nu-i absent. E de ajuns să citești cea de-a treia și ultimă *Povestire a cămășii roșii*, în admirabilul *Oedipe* — poveste a lui Oedip spusă pe tonul zeflemitor al romanelor din colecția „Série noire" și situată într-un decor ce amintește de strada Martirilor — ca să-ți dai seama că realismul și invenția de limbaj se îmbină de minune sub pana sa. Poate pentru că, în definitiv, realismul răspunde întotdeauna la apel atunci cînd e solicitat în afara oricărei convenții și în funcție de niște căi ce sînt de fapt căi *poetice*.

Aceasta este poate, în definitiv, marea lecție a cărții. Adevăratul realism își bate joc de toate realismele. Adevăratul roman își bate joc de roman. Adevăratul stil își bate joc de stil. Este o lecție pe care toată lumea o cunoaște și o repetă. Dar nu oricine poate s-o și dea. Tipul de virtuozitate pe care îl cere se numește în realitate suflu creator sau libertate creatoare. Nu au acest privilegiu decît cei ce posedă darul de a se reînnoi pe ei înșiși, care este poate tocmai cel al „uciderii".

1965

Éluard și „Ceilalți“

Ceilalți [2]

O tînără femeie cu o înfățișare foarte nefericită mă vizitează la birou. Ea ține în brațe un copil negru. Nu vorbim, caut să înțeleg cum de această femeie destul de frumoasă dar atît de săracă poate avea un copil de culoare. Dar deodată ea înaintează spre mine și mă sărută pe gură. Atunci am impresia, dar numai impresia, că înțeleg totul. *

Éluard, *Dedesubturile unei vieți* [1], 1926

0. *Aparență/Spațiu*

Trebuie, de la bun început, să subliniem prezența cuvîntului *apparence*. El nu semnifică numai că tînăra femeie este, după aspectul ei exterior (după toate „probabilitățile“), foarte nefericită, ci și că ea însăși este o *apparence*: în sensul precis, spectral, al termenului, al latinescului *species*. O fantomă, o viziune, o apariție, o formă. Imaterială poate. Oricum, ne aflăm în spațiul unui vis. Textul a fost publicat în numărul 3 al revistei *La Révolution surréaliste* (din 15 aprilie 1925), sub titlul general *Rêves* (*Vise.*)

0.1. *Bureau*: Spațiu care este de fapt cel al unui birou. Întreaga *scenă* deci are loc într-un birou. *Scena*:

---

* Une jeune femme d'apparence très malheureuse vient me voir à mon bureau. Elle tient dans ses bras un enfant nègre. Nous ne parlons pas, je cherche comment cette femme assez jolie mais si pauve peut avoir un enfant de cette couleur. Mais soudain elle s'avance vers moi et m'embrasse sur la bouche. J'ai alors l'impression, mais seulement l'impression, de tout comprendre.

Éluard, *Les Dessous d'une vie*, 1926.

1. *Oeuvres poétiques*, Éd. Gallimard, „Bibl. de la Pléiade“.

psihanalitică, dacă vrem. De altfel biroul ar putea fi cel al psihanalistului. Al unui medic, în orice caz. Întreg dispozitivul vizitei, sau al consultației, propus în aceste rînduri (*vient me voir à mon bureau*) poate să o sugereze. Dacă *bureau* desemnează altceva, este evident că acest termen, prin sistemul conotativ pe care îl comportă (administrație, afaceri, dosare, hîrtii, „birocrație", pe scurt), se află într-o poziție de distanță, de depărtare marcată și deliberată, în raport cu tot ceea ce poate evoca dragostea, tandrețea, erotismul, sau, pur și simplu, insolitul visului. Este ca o insulă, dură, materială (o masă, o mobilă) a principiului freudian de realitate, în *mediul* de dorință ce scaldă întreaga scenă. Să amintim totuși că suprarealiștii nu-l disprețuiau, din spirit de frondă, poate : ei își numeau centrala lor, laboratorul lor fondat în 1924, „Birou de cercetări suprarealiste". Oricum, orice birou desparte. Cineva stă de o parte, iar altcineva de cealaltă parte. El implică o confruntare, un dialog. Or, aici, dialogul nu are loc. Scena — probabil pentru că este intens onirică — rămîne mută : *Nous ne parlons pas.*

0.2. *Elle, nous, je, elle, je :* Confruntare mută și singulară. Ea are cu atît mai mare forță și „prezență" cu cît distribuția pronumelor personale dublează spațiul visului cu un spațiu *interrelațional* foarte structurat. Nu există numai această tînără femeie și acest bărbat din spatele biroului, ci există și un cuplu (*nous*) pe care bărbatul îl in-formează, și inițiativele lor de protagoniști, de antagoniști *(elle, je)*, de cuplu alcătuit din subiectul și din obiectul visului. Cuplu virtual. Antagoniști reali. Pronumele personale desemnează această distribuție a rolurilor, gramatical și spațial (cf. Benvéniste). Și, după cum spune Butor : „Studiul unor asemenea structuri, utilizarea metodică a pronumelor compuse ne va permite să facem să vorbească grupuri omenești, aspecte ale realității omenești care de obicei nu vorbesc, sau cel puțin nu în roman, rămînînd de obicei obscure..." [1] Acest sistem interrelațional aruncă o lumină asupra titlului „poemului"

---

1 *L'Usage des pronoms personnels dans le roman*, în *Essais sur le roman*, Éd. Gallimard, col. „Idées".

Les Autres (*Ceilalți*). Titlu uimitor, în orice caz, pe care Éluard îl mai folosise pentru a desemna un scurt poem din *Nécessités de la vie* (*Nevoile vieții* — 1921), pe care îl reia în *Les Dessous d'une vie* sub titlul *Les Autres* [*1*], după care urmează curînd textul pe care-l examinăm aici, *Les Autres* [2]. Această insistență asupra *alterității* (formă vizibilă aici a separării, a noncomunicării), cînd este vorba despre prieteni sau interlocutori (interlocutoare), fie ei și muți, este frapantă. Dar, pentru Lacan, „dorința omului își află forma ca dorință pentru Celălalt".

0.3. *Elle vient, elle tient, je cherche, soudain, alors* : Lucru ciudat, în acest text se întîmplă ceva. Scena, tăcută, ar putea totuși să pară statică, imobilă. Dar există acest prezent al indicativului care scandează actele, atitudinile, gesturile. Firește, este timpul visului (povestirea visului, fără trecut și fără viitor, obiect de percepție-descriere imediată, nu poate fi făcută decît la prezent), dar este și, într-un sens, cel al Noului Roman : Butor, din nou citat, a arătat recent, scriind *Matière de rêves* (*Materie de vise*), că aceeași activitate scripturală le unea, atît pe unul cît și pe celălalt, într-un comun „proces" de inscripție. Interesant este că acest prezent punctează, izolează și înlănțuie în același timp acte succesive. Rezultă de aici un fel de *scenariu* (*scénario* este termenul pe care Laplanche și Pontalis îl utilizează pentru a desemna dispozitivul imaginarului ce constituie o *fantasmă*), în care această suită de acte se decupează cu intensitate în spațiul oniric. El poate ușor să se descompună după următoarea schemă :

— grupul *vient-tient* exprimă o realitate inițială stabilă : vizibilă, concretă ;

— opoziția *nous ne parlons pas/je cherche* arată că, într-un mediu de tăcere care s-a instaurat, se naște, iese la suprafață o căutare : *je cherche* este atît anunțarea unei căutări a sensului (sau a unui efort analitic de investigație) cît și pivotul unei anchete menite să rezolve o enigmă, o problemă pusă în inima textului ;

— suita *soudain, alors* pune în joc, în lanțul verbal *elle s'avance et m'embrasse, j'ai l'impression,* puterea adverbelor de timp ce „modifică" actele în sensul accelerării,

al surprizei, al neaşteptatului și al revelației : enigma s-a deznodat, a avut loc ceva ce este poate într-adevăr un *deznodămînt*.

E limpede că „scena“ este construită (condusă) și dramatizată ca o povestire. Atunci, ce s-a petrecut ?

1. *O tînără femeie*

În chipul cel mai uimitor, înseşi cuvintele *jeune femme* au un potențial de iradiere legat de însuşi *enunțul* lor. Suprarealiştii ştiau bine acest lucru, cunoscînd încărcătura *tulburătoare* a unor anumite cuvinte, dintre cele mai simple. Faptul că se află chiar la începutul textului le conferă dintr-o dată o putere de deschidere revelatoare : este *femeia* baudelairiană, „ființa ce proiectează cea mai mare umbră și cea mai mare lumină în visele noastre“. Umbra, lumina şi visul intră în text odată cu ea şi, peste o clipă, ea va fi spusă, mai direct, mai simplu, *cette femme* (devenită mai adultă, mai coaptă, pe scurt mai „femeie“, în timpul rapid al visului ?). Pentru moment ea este *une jeune femme*. Şi cuvîntul *jeune* atenuează, corectează, nuanțează, și mai ales promite frumusețea. Dar în privința prezenței fizice, nu vom şti nimic, nu vom vedea totuşi nimic : în afară de *brațe*. Dar ele nu sînt decît numite, şi mai ales au doar funcția de a ține copilul, revelîndu-se deci într-o funcție maternă, nu în realitatea lor erotică (deşi şi aceasta există...).

1.1. *Très malheureuse :* Imaginea, vederea unei tinere femei *malheureuse* este desigur una dintre fantasmele cele mai intime, cele mai tainice ale lui Éluard. La origine se află o erotizare a condiției „nefericite“, foarte prezentă în întreaga perioadă suprarealistă (și mai ales în acea carte ce s-a numit *L'Art d'être malheureux* — *Arta de a fi nenorocit* — înainte de-a primi titlul de *Capitale de la douleur* — *Capitala durerii*). Totul s-a fixat, probabil, foarte puternic, la un moment dat, în viața lui Éluard, odată cu întîlnirea lui cu Nusch care, palidă, obosită, „nefericită“, este iubită fizic, cu acea *durere* ce pare a fi înscrisă în ea. Condițiile în care Éluard a cunoscut-o sînt

importante din acest punct de vedere : ea participa la niște exerciții primejdioase de tipul „reclamă de bîlci", solicitante, opresante, și, la moartea ei, Éluard a regăsit angoasa acestei amintiri. O „lectură" atentă a întregii sale opere ar putea pune în evidență insistența acestei teme (chiar dacă aici ea intervine cu anticipație). În celebrul poem *Comprenne qui voudra* (*Înțeleagă cine vrea*) din *Rendez-vous allemand* (*Întîlnire cu nemții*), tînăra prostituată ce a fost tunsă și care e plimbată pe străzi este declarată *la malheureuse qui resta sur le pavé*, victimă *înțeleaptă, cu rochia ruptă, cu privirea de copil pierdut*, și poemul se termină printr-o evocare a *mamei mele femeia* și a acelei imagini ideale a *nefericirii* ei pe pămînt. În tot acest text, relația — foarte puternică în inconștientul lui Éluard — dintre *nefericire, durere*, pe de o parte, și *galanterie, dorință*, pe de altă parte, este foarte evidentă.

1.2. *Assez jolie mais si pauvre* : Această „figură" într-un sens manifestă raportul arătat mai sus. Este o reluare pe o altă treaptă, la un alt nivel, a enunțului din primul rînd al textului. Dar cu o structură adversativă (*dar*) destul de puternic înscrisă într-o armătură sonoră (reluarea șuierătoarelor din „assez", „si", ecoul lui *i* ascuțit din jol*i*e, s*i*) care îi dă valoare de structură balansată, ritmată, dar inversată față de o schemă preconcepută : se spunea odinioară, în discursul „înțelept" de tip burghez, „săracă dar cinstită". Termenii *jolie* și *pauvre* sînt în chip foarte evident în relație de nonpertinență : acest lucru e interesant, pentru că ei stabilesc întîlnirea dintre dorință și durere. Cu privire la folosirea cuvîntului *pauvre* de către Éluard, se pot face numeroase observații. Una dintre cele mai interesante, științific și statistic argumentată, a fost făcută de Marie-Renée Guyard în *Vocabulaire politique de Paul Éluard*[1] (*Vocabularul politic al lui Paul Éluard*) : frecvența cuvîntului *pauvre*, începînd cu *Livre ouvert* (*Carte deschisă*) și sfîrșind cu *Château des pauvres* (*Castelul sărmanilor*), este bine marcată. S-ar putea adăuga că într-un poem ca *Prête aux baisers résurrecteurs*

---

1. În *Études linguistiques* XVIII, Éd. Klincksieck.

(Gata pentru săruturile ce învie) din *Corps mémorable (Corpul memorabil)*, enunțarea cuvîntului *pauvre* este solidară cu erotismul cel mai accentuat :

Sărac nu pot trăi în ignoranță
Trebuie să văd să aud și să smulg
Să te aud goală și să te văd goală
Ca să-ți smulg mîngîierile

(De notat că *Les Baisers résurrecteurs* sînt foarte asemănătoare, foarte conforme prin efectele lor, cu sărutul pe care îl întîlnim în textul pe care îl analizăm.)

2. *Un copil negru*

Femeia ține în brațe un copil și se desemnează astfel ca o imagine a maternității. Faptul că e *mamă*, după ce a apărut ca „tînără femeie“ și „nefericită“, îi mărește ambiguitatea. Dar această fantasmă nu are nimic excepțional. În *Octavie*, Nerval povestește vizita galantă (și suprasaturată de onirism) pe care o face unei tinere femei napolitane ce i se înfățișează ținînd în brațe un *bambino* care dormea, cu o clipă înainte, într-un leagăn din apropiere : și, lucru ciudat, lîngă leagăn există o *Madonă neagră*. Aici, copilul este negru. Trăsătură insolită care este ca un fel de punere în joc, de provocatoare punere în discuție a maternității. Mamă a unui copil negru ? Pentru ce ? Mamă ? Nimic nu spune, nimic nu afirmă acest lucru. Ea nu face decît să *țină* copilul. Relația nu este decît în gest : dar acest gest, tocmai cel al Madonei, al Fecioarei, comportă o întreagă simbolică creștină.

2.1. *Peut avoir :* Puțin mai departe, verbul *tenir* (care funcționează doar la nivelul descrierii) cedează locul verbului *avoir* (care funcționează la nivelul informației, deși nici un cuvînt nu a fost schimbat, și nu s-a făcut nici o constatare). Această femeie *are* un copil. Este al ei și este negru. Éluard (intervenind ca subiect al visului) propune tema căutării care ocupă centrul acestui text. Acest

poate implică o dificultate ce trebuie rezolvată (cum de acest lucru este posibil, a fost posibil ?). În afară de faptul că acest copil este negru, în interogație se introduce o întreagă problematică, puternic marcată de date socio-culturale, interogație care este poate cea, foarte „mitologizată“, a *fetei-mamă*. Într-adevăr, femeia este singură, fără soț, aparent fără vreun iubit, de vreme ce nu are posibilitatea să se despartă de copilul ei, să-l lase undeva, pentru a se prezenta înaintea acelui birou. Este săracă (nefericirea ei) și frumoasă (greșeala ei). Situația pentru Éluard comportă probabil iar un coeficient erotic inconștient. Dar ea este de asemenea purtătoare, ceea ce e important într-o logică a visului, a unor raporturi de culpabilizare sau de solicitare „insistentă“ (ce poate fi o formă, difuză, de agresiune sau de amenințare) : țigăncile care cerșesc cu o insistență oarecum amenințătoare pot avea un copil negru în brațe.

2.2. *Un enfant de cette couleur* : Aici copilul nu e numai negru, ci *un negru*, un copil de *culoare*. Ceea ce înseamnă că tînăra femeie se desemnează ca *albă*, fără ca acest lucru să fi fost spus (dar trebuia spus ? culoarea albă ține de domeniul evidenței într-un sistem cultural occidental). Faptul că acest copil este *negru* agravează greșeala și culpabilitatea, accentuează îndoiala ce planează asupra tatălui. Dar mai ales creează între el și mamă o diferență care nu este numai cea legată de culoarea pielei : o altă „distanță“, care este cea a insolitului, a necuviinței, a iregalurității, a greșelii, a transgresiunii, poate. Lucru marcat în chip violent de cuvîntul *negru*. Ar fi multe de spus despre cuvîntul *negru*, și în primul rînd de amintit că este foarte activ și foarte folosit în această perioadă de mitologie colonială pregnantă. El nu s-a învăluit încă în jenă, în stînjeneală. Știm ce sînt *copiii negri* : îi vedem în fotografii, documente, imagini. În 1931 are loc Expoziția colonială de la Vincennes, și numai suprarealiștii vor trezi conștiințele strigînd, în manifestele lor : „Nu o vizitați !“ O fantasmă colonială subzistă totuși în acest copil negru. *Negru* desemnează aici tot ceea ce este neasimilabil cu coerența scenei, a tabloului, ce, altminteri, ar putea fi destul de emoționant, idilic, chiar

în ciudățenia sa. *Nègre* este un nucleu dur, opac (negrul, noaptea, obscuritatea). Mai ales asociat cu *enfant* (căci un sugar ar trebui să fie alb, trandafiriu). Pentru a evoca întreaga incongruitate, întreaga aberație a lumii, Verlaine spunea :

*Ce copil surd sau ce negru nebun... ?**

În versul său el „disocia". Éluard unește termenii : *copil negru*. Nu poate exista imagine mai îngrozitoare, dacă nu a surzeniei sau a nebuniei, cel puțin a ciudățeniei (*este neliniștitoarea ciudățenie freudiană*).

3. *Ea mă sărută pe gură*

Dacă pînă în prezent întreaga scenă era insolită, dar relativ calmă, acum are loc revelația erotică. Într-un mod calm dealtfel, potolit, blînd, lipsit de violență. Nimic nu este mai firesc într-un sens decît acest gest, această „mișcare" pe care o face tînăra femeie. Doar un anume insolit poate fi asociat cu promptitudinea atitudinii, cu efectul de surpriză, de fapt neașteptat, pe care le comunică (*soudain*). Există aici o *inițiativă* care este un ușor viol, dar el se săvîrșește cu blîndețe și parcă în „materialitatea" catifelată a visului. Totuși această inițiativă este importantă, în măsura în care actul realizat este de natură neîndoielnic erotică : femeia este cea care l-a dorit și, prin chiar aceasta, ea s-a plasat în poziție *activă*, bărbatul din spatele biroului rămînînd pasiv, supus acestui sărut neașteptat. Este ușor de văzut în această schemă o fantasmă specifică a eroticii éluardiene. Dar vom remarca și că „postura" celor doi interlocutori muți s-a modificat în chip fundamental. Unul s-a îndreptat spre celălalt (*ea înaintează*), a avut loc o mișcare rapidă, neprevăzută, ceea ce a alterat, „schimbat" relația spațială ce exista între acest bărbat și această femeie. El era *așezat* la birou, ea era *în picioare* în fața lui. Acest raport de subordonare clasică a fost anihilat dintr-o dată, pentru că

* În poemul *Art poétique*.

a avut loc o întîlnire (în chip necesar, pentru acest sărut, o întîlnire peste birou). O anumită *ordine* a fost ștearsă, de către o altă ordine : cea a dorinței, a dragostei.

3.1. *J'ai l'impression* : Este clar că *am impresia*, care se înțelege mai întîi în sensul figurat obișnuit, trimite de asemenea la sensul literal : *capăt amprenta, capăt întipăritura*, fie că Éluard a vrut sau nu, a știut sau nu asta. Ceva are loc în grosimea limbajului, la nivelul asociațiilor obscure. Repetarea cuvîntului impresie (*j'ai l'impression, mais seulement l'impression)* figurează parcă accentuarea acestei amprente, voința de a o „întipări și mai adînc". Tema este cea, bine cunoscută, a *sărutului* dat unor buze care nu-l așteaptă de către un personaj (o femeie) cu inițiative „miraculoase". Temă familiară în literatura medievală, în legendele și în poveștile populare : o zînă, o prințesă săvîrșesc o acțiune miraculoasă sărutînd pe buze un cavaler adormit. Decurge de aci o „vrajă", o transformare, o revelație. Propp, în *Morfologia basmului* [1], a clasat cu multă precizie această situație. El vede aici, în seria *Funcțiile personajelor*, o figură numerotată XVII și situată sub titlul :

XVII. *Eroul primește un semn*

În interiorul rubricii există trei secțiuni :

1. *Un semn este imprimat pe trupul său*
2. *Eroul primește un inel sau o batistă*
3. *Alte forme ale semnului*

Sărutul aparține primei secțiuni : „Prințesa face un semn cu inelul pe fruntea eroului. Ea îi dă un sărut, care aprinde pe fruntea lui o stea". Este vorba aici de un *semn* în sensul cel mai exact al cuvîntului. Tematica suprarealistă deviază puternic de la tematica medievală atunci cînd acest *semn* capătă o conotație erotică foarte accentuată. Éluard spune : „[ea] mă sărută *pe gură*" (și nu : pe buze). Imaginea nu e numai încărcată de magia, de feeria erotică a visului, ci e străbătută și de o tulburare pe care suprarealiștii o resimțeau foarte puternic, aceea — miraculoasă — a erotismului bucal (oral) al Lyei Lys din *L'Âge d'or*.

---

1. Éd. du Seuil, col. „Poetique" și „Points", p. 65.

3.2. *Tout comprendre*: Aproape că nu mai este necesar să insistăm asupra specificului éluardian al acestui grup final de cuvinte. *A înțelege totul* precum *A spune totul*. Recurgerea la un verb care pune în joc calitățile înțelegerii intelectuale, și, dincolo de asta, fără îndoială, puterea *rațiunii, nu-i fără semnificație*. Această deschidere a inteligenței s-a săvîrșit prin medierea unui act fizic, „sensibil", amoros, erotic. Comentariul ar trebui căutat în însăși etica poeziei lui Éluard. De notat totuși că lucrul *înțeles* nu este poate decît enigma propusă în centrul textului prin prezența copilului negru în brațele femeii albe. *Totul* poate foarte bine să nu desemneze decît : enigma este dezlegată, dar poate să și deschidă spre un orizont mai larg. Lucrul e cu putință. Dar nu e sigur. Revelația este dată în incertitudine : ea este *numai* obiectul unei *impresii* (chiar dacă această impresie este legată de un semn concret). Dar, pentru că ne aflăm în cîmpul „posibilului", poate că a venit momentul ca, prin intermediul acestui sărut, să *înțelegem totul*. Mediere luminoasă, datorată acestei femei nefericite și copilului ei negru a cărui prezență e cu neputință de înțeles. Mediere care oferă *totul* (a înțelege : a cuprinde, a îmbrățișa în toată întinderea sa). Lumea și sensul ei. „Lumea într-un sărut", spunea Breton.

1977

Leiris: un mîncător de limbaj

1

A existat, în anii treizeci, un moment, un „punct critic" al gîndirii care s-a situat, cu o uimitoare putere de anticipație, exact la *intersecția* antropologiei și a lingvisticii. Cuvîntul de sociologie acoperind poate totul. Colegiu

de sociologie unde Bataille, Caillois și Leiris vor să aprindă un „focar de energie". Toți trei au avut un anume mod de a se defini, prin distanțare, în raport cu suprarealismul. Michel Leiris este singurul care a păstrat un gust foarte concret, foarte material, al limbajului.

Gust în sensul propriu al cuvîntului. Ceva ce se face și se petrece în gură. Tzara îl anunțase. Alain-Michel Boyer îl amintește într-un eseu consacrat lui Leiris : „Această atenție dată limbajului, această pasiune pentru cuvinte, pentru valoarea lor de cuvinte, pentru greutatea și densitatea pe care o au în gură, s-au născut mult înainte de *l'Âge d'homme* (*Vîrsta bărbăției*) : suprarealismul n-a făcut decît să exacerbeze și să *inerveze* o tendință adîncă"[1]. Demonstrația s-a făcut prin acel de neuitat *Glossaire, j'y serre mes gloses* (*Glosar, aici îmi strîng glosele*), publicat în *La Révolution surréaliste*, și care este poate primul text modern unde „semnificantul" e metodic hăituit, gonit, constrîns, somat să producă un sens care nu este cel al „semnificatului". În chip de joc, bineînțeles, căci este un divertisment salubru să vezi în *organe căpcăunii sufletului* *, sau să spui despre *sugativă* că *urmele de pe ea flecăresc* **, dar și mult dincolo de simplul joc. Leiris a spus el însuși, o dată pentru totdeauna : „Disecînd cuvintele pe care le iubim, fără să ne preocupe etimologia sau semnificația lor admisă, le descoperim virtuțile cele mai ascunse și ramificațiile secrete ce se propagă prin întreg limbajul, canalizate de asociațiile de sunete, de forme și de idei". Această interogare-sondaj a materiei cuvintelor marchează de fapt toate primele tentative de scriitură ale lui Leiris, atît un roman ca *Aurora* (*Aurora/Or Aura/Or aux rats* ***) cît și un prim text poetic ca *Simulacre*, căruia Pierre Chappuis îi pune în evidență, pe drept cuvînt, aspectul de la bun început *rituaic* în raport cu comunicarea lingvistică : „În măsura în care mimează o acțiune adevărată, *ritul* nu se află departe de *simulacru* (e «acțiunea de a simula executarea unui lucru», după Littré ; aici, cuvîntul poetic simulînd

---

1. Alain-Michel Boyer, *Michel Leiris*, Éd. Universitaires.
* În franceză : *Organes/ogres de l'âme.*
** În franceză : *buvard/ses bavures bavardent.*
*** În românește : *Aurora/Aur Aura/Aur cu șobolani.*

delirul profetic). Cu o extraordinară exactitate acest prim titlu desemnează muchia pe care, împărțit între gustul său pentru spectacol și neîncrederea față de orice înfrumusețare (teama de a-și atribui un rol care să-l avantajeze), Michel Leiris n-a încetat să se mențină într-o poziție inconfortabilă, muchia dintre adevărat și fals, dintre autentic și neautentic, sau — și e același lucru — dintre poezie și negația poeziei“ [1].

Ritualul, aici, ne duce de fapt de la lexicologie la etnologie. Într-atît este de adevărat că acest contact cu limbajul implică un sens al sacrului, o atitudine magică, manifestată prin nevoia de a „mînca“, de a-și incorpora substanța rîvnită. Și tocmai aici se află legătura cea mai evidentă dintre Leiris poetul și Leiris etnologul. Cred că și-a dat el însuși seama, în acea zi din 1926 în care s-a dus să-l întîlnească pe Limbour în Egipt, și, încă și mai bine, în anul 1931, cînd s-a alăturat ca secretar-arhivar misiunii Dakar-Djibuti, organizată de Marcel Griaule. El nu descoperă o altă lume, ci un alt mod de a aborda lumea. Și nu fără angoasă : „Leiris simte cu violență tot ceea ce separă cele două civilizații : una proiectează asupra tuturor lucrurilor o lumină magică, cealaltă judecă viața în termini de morală. El rătăcește între detașare și o nevoie nebună de fuziune, și ajunge să urască etnografia, care îl fixează în poziția inumană a observatorului : rațiunea sa de occidental trebuie să interpreteze, să descifreze scene vehemente de posesiune ; simte nevoia să se izoleze, cu creionul în mînă, ca să noteze ; la aceasta se adaugă obstacolul limbajului : are totdeauna nevoie de un interpret ; îi este cu neputință să se lase în voia sărbătorii, în ciuda îndemnurilor indigenilor, care îl îmbie insistent să se alăture trăirii lor euforice“.

În realitate, Leiris este impresionat în fața cazurilor de posesiune sexuală de către *zar* la anumite populații, în fața ritualului *wadadja,* dans colectiv al posedaților, ca și, mai tîrziu, în fața practicilor *vodu* din Haiti, de implacabila *sfîșiere* pe care aceste spectacole o impun conștiinței observatorului, ireductibilă la transcripțiile limbajului. Întregul volum *L'Afrique fantôme (Africa fan-*

---

[1] Pierre Chappuis, *Michel Leiris,* Éd. Seghers.

tomă) stă mărturie. Iată, de exemplu, această notă din 17 mai 1932, așternută pe hîrtie la ora 14 și 15 minute : „Psihologul și sociologul, oricît ar încerca să fie de exacți în modul de a cunoaște, de a fi tot mai aproape de *obiectivitate*, vor rămîne totdeauna niște observatori, adică se vor situa în plină *subiectivitate*. Toți savanții sînt reduși la asta. În ceea ce îi privește pe filosofi, ei nu par a fi pe cale de a stabili o ecuație satisfăcătoare între aceste două fețe ale lui Ianus. Un singur om poate să pretindă că deține o anume cunoaștere a vieții în ceea ce constituie substanța ei, și acela e poetul ; pentru că el se menține în centrul dramei care se joacă între cei doi poli : obiectivitate — subiectivitate ; pentru că el îi exprimă în felul său, care este *sfîșierea*, din care el se hrănește, fiind totodată, în raport cu lumea, *purtătorul de venin* al acesteia sau, dacă vreți, purtătorul de cuvînt al ei. Dar există multe feluri de a fi poet. Și cel mai bun dintre ele nu presupune neapărat să ții în mînă un condei sau un penel“.

Cel mai bun mod este poate acela de a-ți defini raportul cu lumea conform unei mitologii sacrificiale a expresiei. Leiris a fost probabil sedus în tauromachie de o anume combinație dintre „abaterea de la regulă“ și rigoarea geometrică, de actul literal de a se „îndoi“, cum spune el însuși. În gestualitatea tauromachică, ușoara torsiune a trupului, atunci cînd cornul îl atinge pe matador, este *jocul* (în dublul sens al cuvîntului) care permite unui limbaj să se *plaseze* exact în raport cu obiectul său, să-și *citeze* exact obiectul, fără să-i eludeze violența : „Teoremele nu admit decît probele active prin fier și sînge, coincidență a unui suav arabesc cu un bloc obscur de frenezie“. Balet care se va executa cu fișe și cuvinte. Fișele, provenite din experiența etnologului, sînt acele suporturi, acele jaloane, acele urme aruncate pe foi volante, care imobilizează la un moment dat o amintire din copilărie sau din adolescență, o fantasmă, o reflecție, un vis, o rană, și le inserează în povestirea unei vieți ajunse la vîrsta bărbăției. Cuvintele sînt semnele care *scriu* povestirea, o smulg din anecdotă pentru a o fixa într-o fenomenologie a spunerii despre sine. Este firesc

ca ele să vibreze, să tremure, să se caute, să se șteargă, să-și proiecteze felurile semne pe hîrtie. Alain-Michel Boyer notează dealtfel : „*Biffures, fourbis, fibrilles, fibules, frêles bruits* : aliterațiile labio-dentalelor și labialelor, sonoritățile atenuate ale vocalelor, ascuțimile *i*-urilor sînt cele ale unui conținut mental pe care-l strivești, pe care-l sfîșii, pentru a-l supune voințelor acestor legi, și care rezistă ; amintiri și idei-forțe sînt aceste firișoare, ușoare și fragile, aceste semne pe care le adunăm și de care ne descotorosim, aceste murmure în liniștea nopții — bucăți întregi de memorie pe care le punem laolaltă și le prindem (adeseori în zadar) cu aceste fibule (care uneori se fac carne), după lungi ezitări, întoarceri în urmă, ștersături, bifări."

Se înțelege că această rostire „fibrilantă" este una dintre cele mai adaptate explorărilor-incizii ale limbajului modern, și că ea apare ca exemplară celor care văd în întîlnirea dintre semnele scriiturii și semnele științelor omului o dominantă a timpului nostru. Recentele eseuri ce îi sînt consacrate o dovedesc. Fixînd izbucnirile, momentele unei tentative „poetice" (Pierre Chappuis), sau modulînd un itinerariu (Alain-Michel Boyer), ele așază în centrul lor obsesia posibilului și a imposibilului (a limitelor și a nelimitării) limbajului : „Scoasă din cuvinte care nu sînt ale mele și adresată oricui o va primi, poezia — în mod fundamental expansiune oarbă în afara limitelor mele — nu mă leagă oare de partenerul nediscriminat care este *un altul* în raport cu mine, dar semenul meu la scara speciei ?"

1974

2

Michel Leiris a intitulat *Brisées* [1] (*Urme*) o carte în care adună numeroase articole, eseuri, texte critice. Or — după cum arată încă de la început — primul sens al cuvîntului *brisées* este următorul : „ramuri rupte de vî-

---

1. Éd. Mercure de France.

nător pentru a recunoaşte locul unde se află fiara" Fiara pe care Michel Leiris n-a încetat s-o hăituiască, în existenţa ca şi în opera sa, n-a fost oare tocmai neliniştea în faţa vieţii, dorinţa, visul, noaptea, moartea? Iar vînătoarea lui are în ea ceva mitic. Ne gîndim la Marele Vînător din *La Modification* a lui Michel Butor (roman căruia Leiris i-a consacrat un eseu remarcabil: îl vom găsi reprodus aici), cavaler legendar care bîntuie prin pădurea din Fontainebleau, tînguindu-se: „Mă auziţi? Mă auziţi?" Această întrebare răsună la fiecare pagină a cărţii. Şi a merge pe *urmele* lui Michel Leiris înseamnă a reface itinerariul unui om care, reflectînd asupra timpului său, asupra lecturilor sale, asupra scriitorilor şi artiştilor pe care-i iubeşte, nu încetează să-şi pună întrebări, anxios şi lucid, asupra lui însuşi.

Asupra timpului său, în primul rînd. Michel Leiris a fost martorul activ al mai multor epoci. O notă din *Glossaire, j'y serre mes gloses*, din 1925, ne introduce de la început în perioada sa suprarealistă. Apoi, prin textele din *La Révolution surréaliste*, din *Clarté*, din *Documents*, trecem de la suprarealismul militant la disidenţa suprarealistă — afirmată în jurul lui Georges Bataille — drum jalonat cu omagii aduse unor muzicieni ca Schönberg, unor pictori ca Miro sau Arp. Perioada se prelungeşte îndeajuns de mult prin uimitoare meditaţii asupra magiei lumii contemporane, asupra „miraculosului" modern, de la cinematograful vorbitor la Fred Astaire, de la Erik Satie la Roussel. Atunci, prin anii treizeci, apare un Michel Leiris mai grav, mai crispat: cel preocupat de tauromachie şi etnografie — adică un scriitor, un savant, un eseist, întors nu numai către misterul „poetic" al omului, ci şi către contactul său originar, primitiv, tragic cu forţele obscure ale vieţii. Nu voi spune că textele consacrate etnografiei sînt cele mai frumoase din această carte, dar ele sînt neîndoielnic cele în care se reflectă experienţa umană a autorului cea mai bogată, cea mai concretă: eseul despre *Tristes Tropiques (Tropice triste)* de Lévi-Strauss, omagiul adus lui Alfred Métraux, paginile despre *vodu*-ul haitian pun în lumină o ciudată fascinaţie în faţa descoperirii societăţilor primitive, iar un text

precum expunerea din martie 1950 despre *Etnografie și Colonialism* este un model de reflecție critică asupra moralei, a deontologiei celor ce-și fac o meserie din a observa și din a înțelege „modul particular de a fi om“, așa cum apare el la fiecare popor.

Dar etnograful lucid care este Michel Leiris nu-i totuși un exilat din patria și din secolul său. În anii patruzeci și cincizeci el este atent la ceea ce se petrece, se face, se creează în literatură sau în pictură, și intuiția sa nu greșește niciodată în clipa apariției marilor opere : cînd lui Sartre i se joacă piesa *Les Mouches* (*Muștele*) sau cînd acesta își scrie cartea despre *Baudelaire,* cînd Federico García Lorca își exprimă drama în *Casa Bernardei Alba,* cînd Butor dă *La Modification,* Leiris apleacă urechea, ascultă, analizează, se pronunță, și arareori se înșală. Și aceasta pentru că el trăiește într-o ciudată intimitate cu marile cărți și cu marii artiști. Cu cei mari ? Să ne înțelegem. Nu cu cei mai iluștri sau oficial sărbătoriți, ci cu cei care au încercat cele mai *mari* aventuri în direcția cunoașterii, a explorării omului. În această privință, *prietenii* lui Michel Leiris nu sînt niciodată aleși la întîmplare. Ei reflectă o întreagă serie de afinități tainice, am spune aproape o solidaritate, o fraternitate în neliniște ca și în dorință. Cînd sînt poeți, ei se numesc Max Jacob (și paginile despre *Saint Matorel martyr — Sfîntul Matorel martir* — sînt poate printre cele mai frumoase care s-au scris despre acest poet), Reverdy, Éluard, Queneau. Cînd sînt pictori sau sculptori, ei se numesc Giacometti, André Masson, Picasso (ar fi multe lucruri de spus despre Leiris ca admirator al lui Picasso, dar textul care ne este oferit aici despre *Picasso et la Comédie humaine* este el singur o reușită critică). Exemplul cel mai frapant este cel al lui Georges Bataille : fiindcă i-a fost aproape — mai ales în epoca revistei *Documents* — Leiris vorbește despre el cu o înțelegere, o simpatie, o căldură discretă în care pare că pune ceea ce-i mai adevărat și mai ascuns în el însuși.

Un om se definește întotdeauna prin opțiunile sale. Michel Leiris se definește mai bine decît oricine altul în această culegere de texte ce ne fac să străbatem odată cu el suprarealismul, sartrismul, lumea etnografiei și toate

avangărzile poetice sau artistice de la mijlocul secolului. Este o vînătoare. Spirituală, poate. Dar și foarte concretă, orientată febril, cu obstinație, spre toate manifestările, toate formele *limbajului* omenesc. Autorul declară el însuși : „Astăzi pot să spun că aceste texte mi-au oferit materie nu pentru o simplă «culegere», ci pentru un tablou aproape complet a ceea ce m-a preocupat, în domenii foarte diferite, încă din epoca îndepărtată cînd speram că un anume mod de-a sfărîma cuvintele îmi va permite să găsesc ultimul cuvînt al tuturor lucrurilor".

1966

Joë Bousquet și Peștele de Aur

A devenit inutil să mai amintim care a fost destinul lui Joë Bousquet : avea douăzeci și unu de ani cînd, tînăr ofițer, a fost lovit, în mai 1918, de un glonte care, atingîndu-i coloana vertebrală, l-a condamnat la paralizia întregii părți inferioare a trupului și la o recluziune care avea să dureze treizeci și doi de ani. Dar nu e inutil să-l auzim evocînd el însuși clipa cînd a fost rănit. Într-una din admirabilele *Lettres à Poisson d'Or* [1] (*Scrisori către Peștele de aur*), el reușește să „fixeze" drama, așa cum Rimbaud își „fixa vertijele". Spune că o forță obscură l-a împins întotdeauna să meargă înaintea a ceea ce l-ar putea elibera de imposibila dragoste : într-o zi, în tinerețe, aflîndu-se în Anglia, la Southampton, între *pier* și Queen's Terrace, pe o alee, și așteptînd un vapor ce se întorcea din insula Wight, a fost pe punctul de a fugi pentru totdeauna de o negresă „ce rîdea cu hohote argintii" și pe care o iubea totuși nebunește ; într-altă zi, pe malul canalului, la Carcassonne, a ridicat misterios

---

1. Éd. Gallimard.

ochii „spre ramurile pline de stele", pentru a nu mai vedea și a nu mai auzi o femeie care îi vorbea prea mult despre dragoste. El povestește acum că, în același mod, la Verdun, a întors spatele luminii vieții pentru a merge în întîmpinarea negrei traiectorii a acelui glonte care avea să-l doboare și să-l elibereze de propriile-i limite : „În ziua de 27 mai, draga mea, cînd, înconjurat de nemți și pierdut dimpreună cu șaizeci de bieți oameni pe un platou sfărîmat de explozii și de gloanțe, m-am ridicat, cu țigara în gură, uimit că atît de mult timp îi trebuie unui glonte ca să te lovească de la patruzeci de metri distanță, mă stăpînea aceeași idee a eșecului oricărei iubiri, care îmi poruncea să caut mereu, în alte și alte locuri, ochii a căror strălucire curată ar fi putut să-mi lumineze visele..."

Acest *altundeva* a fost găsit de el într-o altă viață, cînd a devenit un alt om („omul care s-a născut în mine în ziua rănirii"). Tot atunci a întîlnit și acei ochi atît de senini. Germaine avea douăzeci și unu de ani cînd, în 1937, a cunoscut-o, la Carcassonne. A supranumit-o Peștele de aur : „Vă amintiți de peștii de aur. Acest vis din copilărie era în mine răsăritul iubirii. Acești *golden fishes* erau atributul magic al zînelor blonde și cu sînii goi pe care, întreaga-mi viață, le-am căutat, ca și cum presimțeam că dragostea avea să-mi împlinească simțămintele deschizîndu-le profunzimea virgină a inimii mele. Ai venit, mi-ai deschis viața așa cum deschizi un fruct". Dragostea pe care acest bărbat infirm, paralizat, care nu trăia decît culcat, i-a purtat-o acestei tinere fete, s-a afirmat, s-a întărit, s-a epurat timp de doisprezece ani. Germaine s-a căsătorit în aprilie 1950. Joë Bousquet a murit după cîteva luni.

Scrisorile către *Peștele de Aur*, care ne sînt prezentate astăzi cu o prefață de Jean Paulhan, nu numai că descriu cu de-amănuntul drumul, evoluția acestei iubiri, ci mai ales ne arată ceea ce a fost interiorizarea lucidă a unei aventuri care pentru Bousquet n-avea sens decît dacă era dominată de gîndire și de limbaj. Nu este vorba de o atitudine „mistică", așa cum s-au grăbit unii critici să spună. S-au mai curînd, dacă există un misticism pentru care Joë Bousquet are o vocație profundă, acesta nu

poate fi decît un misticism al artei. Robbe-Grillet, într-unul din primele sale texte (*Joë Bousquet, visătorul*, 1953) a arătat că o experiență ca a sa este atît de importantă pentru că „marchează victoria artei, liberînd literatura de grija de a transcrie sau de a depune mărturie". Bărbatul imobilizat care nu se poate mișca din pat și care nu poate ieși din cameră este fără încetare obligat să zămislească în jurul lui o nouă întindere, dacă vrea ca gîndirea și imaginația lui să trăiască. El știe mai bine decît oricine că orice creație este în primul rînd cucerirea unui spațiu necunoscut. Mai bine decît oricine, el cunoaște sensul operației magice care este travaliul scriiturii pe pagina albă. Această experiență a fost poate cea a lui Sade în închisoare, cea a lui Proust în camera sa capitonată cu plută. Pentru Bousquet, ea a avut sensul unei *recreeri* totale a vieții.

Nu ne putem îndoi, și nici nu trebuie să ne uimească faptul, că e vorba aici, din partea poetului, autor al operelor *Traduit du silence* (*Tradus din tăcere*) sau la *Connaissance du soir* (*Cunoașterea serii*), de o atitudine autentic „poetică". Totuși ar fi greșit să credem că, în cazul unei corespondențe reale ca aceasta, poezia este o pură aventură mentală și verbală. Ceea ce, dimpotrivă, frapează în aceste scrisori, ceea ce le dă o frumusețe profundă, este faptul că se simte aici, în fiecare clipă, prezența unui om adevărat și a unei femei adevărate care își scriu, care se văd, care își vorbesc. Universul cuvîntului nu se substituie aici existenței lor reale, ci o prelungește și o amplifică. Joë Bousquet este dealtfel pe deplin conștient de dramatismul situației lui Germaine față de el, pe plan uman: „Da, știu că, din punct de vedere uman, este o situație hidoasă ca, frumoasă cum ești și menită unei fericiri obișnuite, dar complete, să-ți tîrăști ca pe un reflex al infirmității mele această dragoste fără ieșire". Dar poetul nu-și găsește aici un argument pentru a instaura între ei un limbaj dezincarnat. Desigur, putem admira extraordinara pudoare, extraordinara *rezervă*, în sensul cel mai înalt al acestui termen, din cutare sau cutare pagină, pe care o simțim totuși arzînd de emoție sau de febră. Nu e mai puțin adevărat că, în aceste scrisori, carnalul trăiește și tremură fără în-

cetare în miezul spiritualului. Există chiar, undeva, un text uimitor, de care parcă te poticnești. Este un pasaj dintr-o scrisoare scrisă la sfîrșitul anului 1937, adică a doua zi după întîlnire, în vremea cînd corespondența lui Joë Bousquet cu Germaine cunoaște cea mai mare regularitate și frecvență. Citim aici următoarele: „Mă înțelegi bine? Dacă m-aș mai întoarce la anii mei de război, cu toată frenezia tinereții mele, și dacă întîmplarea m-ar duce în mijlocul unui oraș asediat, dacă, cu nebunia sîngelui în priviri, aș căuta o fată spre a o viola, a o martiriza, a o răstigni pe cruce, un corp în care să se unească luminos întreaga mea sălbăticie și întreaga mea blîndețe, aș căuta o fată ca tine. Nu te iubesc pentru că semeni cu tine însăți! Ci pentru că, de cînd exist pe lume, am conceput întotdeauna singura ființă pe care aș putea-o iubi sub înfățișarea ta". Trebuie să simți întreaga violență a dragostei exprimate în aceste rînduri pentru a înțelege la ce echilibru între dorință și limbaj a știut uneori să ajungă Joë Bousquet. Mai mult decît de o experiență spirituală, este vorba aici de o experiență a *suprarealității*. Dacă acest cuvînt mai poate avea un sens astăzi, *Lettres à Poisson d'Or* ni-l revelează în luminoasa-i frumusețe.

1967

Tristan Tzara sau cincizeci de ani de „deflagrație" poetică

Publicarea *operelor complete*[1] ale lui Tristan Tzara este un eveniment, și nu numai literar. Primul volum, care grupează texte scrise între 1913 și 1924, arată de la bun început că revolta dadaistă nu separa distrugerea

1. Éd. Flammarion.

unei ordine sociale menite pieirii, de o interogație, radicală, asupra limbajului.

Max Ernst, cînd i s-a cerut să țină o conferință despre dadaism, a răspuns : „La ce bun ? Dada era o limbă, n-o să ne amuzăm adunînd schijele !“ Răspuns excelent, care spunea totul în puține cuvinte. Cu siguranță că dadaismul a fost o limbă sau o acțiune de dinamitare. Producțiile sale au fost adeseori asemenea unor schije. Și, mai ales, scrierile celui ce-a fost „inventatorul“ și animatorul permanent al mișcării : Tristan Tzara, poet român, mare agitator al literelor franceze contemporane. În așa măsură încît lumea a sfîrșit prin a uita că aceste scrieri erau niște texte, niște *opere*. Henri Béhar vine tocmai la timp să ne-o amintească, prezentîndu-ne această ediție monumentală a *Operelor complete*, al căror prim volum te face să le presimți bogăția : poeme de tinerețe regăsite, bucăți disparate adunate la un loc, culegeri reconstituite, fragmente inventariate, clasate, documente inedite luate din arhivele poetului sau din biblioteca Jacques Doucet, totul reunit într-o lucrare de perseverentă și scupuloasă erudiție.

Rezultatul este convingător. Se vede clar cum doar zece ani i-au fost de ajuns acestui terorist venit din București, apoi din Zürich, ca să distrugă „limpedele geniu francez“. Și, acum cînd știm că el va continua încă timp de patruzeci de ani, pînă la moarte (1963), să se bată pentru a răsturna *ordinea stabilită* a literaturii, ne dăm și mai bine seama de încărcătura explozivă a primelor sale scrieri. Vom înțelege sensul acestei lupte în ziua cînd va scrie în *Grains et Issues* (*Boabe și ieșiri*) : „Întreaga mea neliniște precum și ardoarea care o susține, le încredințez speranței de a vedea curînd, cînd monstruoasele antagonisme dintre individ și societatea modernă nu vor mai exista, exprimîndu-se liber, curent, deschis, ambivalența sentimentelor“.

Dar în 1916 lucrurile nu ajunseseră încă aici. Tzara are douăzeci de ani. Împreună cu prietenii săi de la *Cabaret Voltaire* din Zürich, el își arată încă de pe acum preferințele pentru cîntecele africane și pentru exhibițiile poetice provocatoare. Dar este, de asemenea, și un cuminte scriitor român care scrie, în limba sa maternă,

foarte frumoase poeme, oarecum romantice, oarecum postsimboliste (aceste „poeme românești“ de tinerețe, traduse de Claude Sernet, sînt și ele reunite aici). Totul se schimbă odată cu *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine* (*Prima aventură celestă a domnului Antipyrine*). prim semnal prin care se deschide focul asupra frumoaselor edificii ale limbajului. Nu vom avea decît de cîștigat dacă vom reciti acest text astăzi, precum și celelalte *Manifeste Dada*, puse în circulație de Jean-Jacques Pauvert. Vom descoperi că ele anunță nici mai mult nici mai puțin decît tentativa de dezintegrare sistematică a structurilor uzate și confortabile ale discursului literar, tentativă care a devenit pîinea zilnică a literelor noastre moderne. Dar acolo unde astăzi operează adeseori dogmatismul și teoria, atunci opera, voioasa luare în derîdere, cu tot cortegiul ei de nimicuri, de pozne și de ștrengării provocatoare. Domnii Bleubleu, Cricri și Antipyrine dialoghează pentru a ajunge la o „stare“ a vorbirii în care cuvintele și frazele funcționează atît de *gratuit*, încît își regăsesc un fel de gratuitate și de inocență copilărească, dezarmante în sensul cel mai literal : adică în măsură de a lipsi limba de tot ceea ce constituie puterea și siguranța ei, și, de asemenea, de tot ceea ce o înfășoară într-o carapace ideologică suspectă. La limită sînt proferate onomatopee : *zdranga, zdranga, zdranga,* sau *zumbai, zumbai zumbai, dzi dzi, dzi,* sau, pur și simplu, *oahii hii hii hebum.* Acest dialog își are, în chip ciudat, farmecul și logica sa, care este aceea de merge pînă la capătul negației negației. Excelent exercițiu, la care „nebunia Tristan“ se deda cu o plăcere unică. Dar gratuitatea nu era decît aparentă. Steagul antireacționar și stindardul antiburghez erau fluturate foarte sus și agitate foarte puternic : „Oare facem artă doar ca să cîștigăm bani și ca să-i alintăm pe drăguții de burghezi ?... Noi aruncăm ancora în pămîntul cel mai gras. Noi avem dreptul să proclamăm, căci am cunoscut fiorul și deșteptarea... Șiroim de blesteme ce au bogăția tropicală a vegetațiilor vertiginoase, gumă și ploaie este sudoarea noastră, sîngerăm și ardem de sete, sîngele nostru este vigoare“. Sau, și mai direct : „Distrug sertarele creierului și pe cele ale organizării sociale : să demoralizez totul

și să arunc mîna cerească în infern, ochii infernului în ceruri, să instaurez roata fecundă a unui circ universal în puterile reale și în fantezia fiecărui individ". Și, rezumînd totul printr-o vocabulă și printr-un elan combativ : „DADA — iată un cuvînt care mînă ideile la vînătoare..."

Le Coeur à gaz (*Inima cu gaz*), *Le Mouchoir de nuages* (*Batista de nori*) sînt tot asta (cu, în plus, acel simț al teatrului pe care Tzara l-a avut, în felul său, totdeauna). Dar fanteziile, invențiile, acrobațiile, jocurile tipografice, travaliul asupra literelor și semnelor, punerea în pagină (și în spațiu) de o modernitate extraordinară, toată această prodigioasă cercetare anticipatoare (lingvistică, semiotică, în sensul cel mai propriu al cuvîntului) nu trebuie să ne facă să uităm pămîntul primordial în care se înrădăcinează provocarea poetică : iradianta, șiroitoarea limbă a imaginilor nebunești, debusolate, explodate, care însuflețește verbul suprarealist și pe care Tzara o ține în frîu nu o dată în textele în care joacă un alt joc decît cel al unui *dynamitero :* unele din cele *Douăzeci și cinci de poeme* sau unele din textele din *Cinéma calendrier du coeur (Cinema calendar al inimii),* sau chiar și acele *Poeme negre* — atît de adînc legate de fibra sa cea mai intimă — unde nu bate numai tam-tamul onomatopeelor. În plus, aceste texte sînt traversate de o întreagă „cultură" (o simțim urcînd ca o emoție profundă cînd Tristan, în *Lampisteries*, își spune, de exemplu, durerea, în legătură cu moartea lui Apollinaire). Iată de ce Henri Béhar are dreptate cînd scrie : „Dacă Dada se caracterizează prin faptul că detronează categoriile estetice, amestecînd poezia, invectiva, critica filosofică într-o singură și proaspătă respirație, promotorul său, în schimb, nu va separa niciodată acțiunea poetică de critica acestei acțiuni. Iată de ce manifestele sale, ca și analizele pe care le consacră picturii, poeziei și chiar și gustului artistic al timpului său, sînt adevărate poeme". Se vădește aici o luciditate, o facultate de analiză uimitoare, cel mai bun exemplu constituindu-l poate scrisorile lui Tzara despre pictori, despre Arp, Matisse, Picasso, sau despre artele primitive din Africa și din Oceania.

Dar Tristan Tzara, care avea să adere, în 1947, la partidul comunist, nu distrugea și nu devasta, cu spontaneitatea sa iconoclastă, „literatura", decît pentru a forța porțile închise și a deschide drumuri noi. El se află poate la originea unei revoluții a limbajului pe care noi continuăm să o trăim și a cărei importanță va putea fi măsurată prin mijlocirea acestei ediții, pe care i-o datoram. Mergea călcînd în picioare și „extenuînd" cuvintele, spre ceea ce întrevedea a fi „fugara împroșcare izbucnită dintr-un soare radios".

1975

Pierre Albert-Birot între Apollinaire și Dada

Sînt patru sute șaizeci de pagini de poeme [1]. Afli aici poeme pentru toate gusturile. Poeme-afiș. Poeme-pancartă. Poeme-rebus. Poeme la megafon. Poeme „joc-imitație". Poeme verzi. Poeme albe. Poeme cotidiene. Poeme fără nume. Ele ocupă pagina în toate sensurile, în lung, în lat și de-a curmezișul. Ele desenează caligrame, compun savante ghirlande tipografice, umplu frumoase panouri decorative, aleargă ca tot atîtea arabescuri sau se instalează în robustele linii ale majusculelor, epuizează toate corpurile de literă posibile. Un foc de artificii : festoane și astragale. Și totuși avem de-a face cu vorbirea poetică cea mai simplă și cea mai naivă. Nimeni, nici chiar Jacques Roubaud, n-a inventat poeme atît de subtile pentru a face auzită pura limbă a poeziei.

Iată monumentul de invenție și de libertate poetică pe care ni-l prezintă astăzi André Lebois, oferindu-ne poemele pe care Pierre Albert-Birot le-a compus între 1916 și 1924. Pierre Albert-Birot, despre care ne vine oarecum

1. Pierre Albert-Birot, *Poésie* (1916—1924), Éd. Gallimard (prefață de André Lebois).

greu să spunem că de-abia a murit (la 25 iulie 1967, la vîrsta de optzeci și doi de ani), într-atît de mult aparține el începutului acestui secol, cînd, la semnalul dat de Apollinaire, poezia zboară din uimire în uimire și din surpriză în surpriză. Cine, dealtfel, poate să-l prezinte pe Pierre Albert-Birot mai bine decît Apollinaire ?

Să ascultăm *Poemulprefațăprofeție* ce servește drept introducere la această carte :

Pierre Albert-Birot este un fel de pirogen
Dacă vreți să aprindeți bețe de chibrit
Frecați-le deci de el
Astăzi s-ar părea
Că nu prea ai de ce să le freci
Dar nu spun nimic despre bețele de chibrit

Mi-a cerut o prefață
Adică o profeție
Totuși nu îndrăznesc să fac profeții
Iată deci un poem
De vreme ce eu îi iubesc și noi toți îi iubim pe poeți
Dar dacă ați ști cît de mult îi iubesc pe profeți
Și totuși cît de mult iubesc mai presus de orice realitatea
Viitorul mă interesează prea puțin
Dar Pierre Albert-Birot este
Cu voi
Cu mine
Prezentul

Acest „pirogen“ își publicase poemele în SIC. Așa se numea revista, celebră, pe care o fondase în ianuarie 1916. *SIC* însemna : Sunet, idei, culori. Chenarul în formă de F care înconjura aceste inițiale însemna : Formă și Forță. Dar, bineînțeles, acest *SIC* era și un *da* spus vieții și realului, o adeziune la lume : „Mai mult decît un optativ : *să fie astfel !*, spune André Lebois, era o constatare : *este astfel*. Afirmația că lumea e frumoasă, în ciuda a tot ceea ce știm, în ciuda a tot ceea ce e mai bine să trecem sub tăcere. Era, de asemenea, afirmația că poetul este atotputernic în domeniul său infinit“. Vocația revistei SIC era deci aceea de a afirma prezența universală a poeziei

într-o epocă în care, fiind *pretutindeni* așa cum voia Rimbaud, ea izbucnește, se sfărîmă, se împarte, se contorsionează, se volatilizează, se caută în toate direcțiile și se găsește în fiecare clipă. „Fondînd revista *SIC*, spunea Pierre Albert-Birot însuși, am trecut prin futurism, cubism, dadaism, *dar eu nu sînt nici futurist, nici cubist, nici dadaist, nici suprarealist.* Toate aceste etichete au avut, fără îndoială, la vremea lor, o utilitate, dar ele nu foloseau decît ca să marcheze o dorință de eliberare, de curățire, de puritate. Imaculatul relativ fiind găsit sau regăsit, fiecare dintre cei care erau angajați în această căutare a sondat în adîncul ființei sale pentru a descoperi aici propriul său adevăr. N-am creat o școală, ci poezie, și poate că în urma operelor noastre vii va fi construită o școală care va servi la formarea fabricanților de opere moarte. Atunci totul va trebui luat iar de la început."

Această căutare, febrilă și dezordonată, a poeziei vii, este simbolizată atît prin oameni : prin Jarry, Cendrars, Apollinaire și, fără îndoială, prin Vameșul Rousseau, cît și prin scene, imagini — tocmai prin acelea de care sînt pline numerele din SIC : „un hidroavion care amerizează în apropiere de o plajă, două barăci pictate, pentru vilegiaturiști, o partidă de base-ball jucată de marinari americani, un spectacol dat de Isadora și Raymond Duncan", precum și toate extravaganțele lui Cocteau, Max Jacob, Satie, Picasso, Picabia. Dar ea este mai ales principiul activ care însuflețește însăși opera lui Pierre Albert-Birot, începînd cu *Grabinoulor* și terminînd cu acest festival de poeme. Citind aceste texte, auzim mereu aceeași voce, dar trecem totodată prin toate registrele. Cu *Poèmes quotidiens* (*Poeme cotidiene*), care sărbătoresc cu discreție și umor fiecare sfînt din calendar, ne sînt oferite „picături de poezie" de-o limpezime uneori surprinzătoare :

Pe ramurile desfrunzite
Păsări mici
Dorm
Așteptînd

Ca primăvara
Să le pună la case
Obloane
Dacă am închide fereastra

Odată cu *La Joie des sept couleurs* (*Bucuria celor șapte culori*), descoperim o poezie parcă beată, „în formă de romanță“, deschisă uneori către un lirism vibrant. Cu *La Triloterie* facem experiența acelei ciudate forme de „poem narativ din cînd în cînd întrerupt de poeme ce trebuie strigate și dansate“, care te duce cu gîndul atît la anumite exerciții letriste, cît și la vociferările unor coruri tragice : sînt jocuri prelungite de strigăte, de sunete, de onomatopee, de foneme ce se desfășoară în deplină libertate, și pentru care Albert-Birot pare a fi avut o înclinare cu totul deosebită. Cu *La Lune ou le Livre des poèmes* (*Luna sau Cartea poemelor*), avem o extraordinară varietate de registre : o *Cronică-Jazz,* un cîntec al dragostei și al dorinței ca *Te iubesc, te iubesc,* un *Poem anecdotic* ce înfățișează aventura *Mamelelor lui Tiresias* ca pe „o contribuție la istoria literară a timpului nostru“, cîteva *hai-kai,* precum și toate acele strălucitoare compoziții formale în care poezia se agață de cuvinte, de semne, de litere, de cele mai mici detalii ale punerii în pagină.

De la punerea în pagină la punerea în scenă nu-i de-altfel un drum prea lung și, în legătură cu aceasta, vom aminti că Pierre Albert-Birot a fost și un om de teatru, lucru ce se simte în toată opera sa. Recenta carte a lui Henri Béhar asupra teatrului dadaist și suprarealist, care arată în mod clar că în acea epocă poezia devenea ușor spectacol iar spectacolul, poem (de la Apollinaire la Aragon, de la Jarry la Ribemont-Dessaignes, de la Roussel la Artaud), aduce prețioase lămuriri asupra producției sale pentru scenă : drama pentru marionete *Matoum și Tévibar,* „polidrama“ sa *Laroutala,* drama comică *Les Femmes pliantes (Femeile pliante).* Îl vom admira totuși pe Pierre Albert-Birot nu atît pentru consecvența de a aparține totdeauna „avangărzii“, tuturor avangărzilor, cît mai ales pentru instinctul poeziei „domestice“. El are un foarte viu simț al „poemului de buzunar“, al

acelui poem ce se naşte sub paşii noştri, ivit din viaţa cotidiană, cules de pe stradă :

Dar foarte bine Poezia
Ia autobuzul şi metroul
Se urcă în ele chiar cînd toate locurile
Sînt ocupate
Întocmai ca agenţii de circulaţie

Ca şi Rimbaud, dar în felul său propriu, el se poate lăuda că îi plac „picturile idioate, decorurile, pînzele saltimbancilor, firmele, miniaturile populare... cărţuliile copilăriei, vechea muzică de operă, refrenurile neghioabe, ritmurile naive“ şi, mai ales, că „are în stăpînire toate peisajele posibile“.

Dar pentru el toate nu duc la nimic altceva decît la o perpetuă sărbătoare a limbajului. Printr-un text aflat la începutul uneia dintre operele sale, el avertizează publicul că *Grabinoulor*

Este omul cel mai fericit
de la prima şi pînă la ultima pagină

1967

Supervielle sau travaliul poetului

Se ştie că există numeroase instrumente formale prin mijlocirea cărora poate fi citită poezia de astăzi. E un fapt ce nu ne va împiedica însă niciodată să dorim uneori să ne aflăm în faţa poemului fără unelte şi fără arme, cu mîinile goale, doar cu ochii larg deschişi. Este, după părerea mea, tocmai atitudinea adoptată de Robert Vivier în cartea sa *Lire Supervielle* [1] (*Citindu-l pe*

1. Librairie José Corti.

Supervielle). Ives Bonnefoy, la începutul cărții sale despre Rimbaud, notează : „Pentru a-l descoperi pe Rimbaud, să-l citim pe Rimbaud". Am putea spune același lucru și în cazul de față : „Pentru a-l descoperi pe Supervielle, să-l citim pe Supervielle".

Să-i citim. Adică, mai întîi : să-l ascultăm, să-l întîmpinăm cu o ureche amicală. Am fost întotdeauna frapat de darul incomparabil al lui Supervielle de a-și face din criticii săi niște *prieteni :* mă gîndesc la Claude Roy, sau la Étiemble, de exemplu. Ei procedează ca și cum autorul volumului de poeme *Oublieuse Mémoire* (*Uitucă Memorie*) le-ar oferi prilejul unic de a putea abandona uneltele, aparatele, instrumentele criticii, pentru a se odihni ascultînd o foarte simplă, o foarte plăcută și fascinantă „muzică". Este o întîlnire amicală, nimic mai mult, și o vacanță parcă, un mic moment de libertate : este ziua de duminică sau ziua de joi a criticii. Și pînă și în lucrările savante ale Tatianei Greene sau ale lui James Hiddleston persistă un anume demers degajat, aerat. Cheia acestei fericite libertăți se află poate în următoarea afirmație a lui Robert Vivier : „Frapanta spontaneitate a unui ton ce pare a se confunda cu cutare sau cutare impuls lăuntric conferă poeziei lui Supervielle aparența seducătoare a unei pure expansiuni în care nu a intervenit nici un fel de calcul formal".

E cu putință ca lucrurile să fie astfel, dar nu-i sigur. Sau mai curînd ar fi important să ne punem de acord asupra sensului acestor cuvinte vagi, pe care specialiștii analizei poetice moderne nu le-ar accepta : „spontaneitate", „ton", „impuls interior", „pură expansiune". Robert Vivier încearcă o rezolvare în felul său propriu, arătînd cum lucrează Supervielle, sau, mai exact, cum lucrează *textul său.* Și rezultatul la care ajunge ne reține foarte curînd atenția.

Ideea cea mai importantă e că acest travaliu este o *germinație.* Este greu de găsit un cuvînt mai potrivit pentru a arăta ceea ce se petrece în versuri ca acestea :

A plouat atît de mult încît marea e blîndă
Și chiar cresc pe ea văzînd cu ochii
Palmieri cu fructe și grepuri

Sau ca acestea :

Atunci își ascunse capul în apa sărată și întreaga mare
Pe dată se umplu de pește

În aceste imagini, ceva începe să se nască, să crească, să înflorească, manifestînd un fel de euforie liniștită, cu nuanțe de fantastic și plină de ironie. Îl recunoaștem deîndată pe Supervielle după această presiune, după această grațioasă „exuberanță". Bachelard spune că în opera lui Éluard imaginile *încolțesc bine*. Aici, ele de asemenea încolțesc, dar cu o obstinație placidă, cu o pașnică ciudățenie care le conferă un farmec deosebit. Rezultatul este că pe dată ele sînt solid situate, bine așezate în ceea ce Robert Vivier numește un cadru mental. Și cuvîntul *așezate* trebuie luat în sensul cel mai exact, cel mai strict, ca, de exemplu, în această uimitoare viziune a unui *gaucho* din *Débarcadères* :

Un călăreț sta în mijlocul pampasului
Ca o bucată de viitor luată cu asalt din toate părțile

Îl aflăm aici în întregime pe Supervielle, nu numai pentru că îl regăsim în peisajul copilăriei sale și în adevăratul său spațiu, ci și pentru că este surprins tocmai în momentul acelei germinări imaginante care brusc fixează și îmblînzește totodată o formă ce țîșnește. „Este o lume a lucrurilor ce se ivesc pe neașteptate, familiară și în același timp ciudată". Robert Vivier a știut să o vadă încă de la primele sale analize, și demersul său își propune tocmai să lege, să „agațe" lectura poemelor lui Supervielle de această bruscă apariție inițială. Avem de-a face, într-adevăr, cu o mișcare care ține atît de formularea poetică cît și de dezvoltarea biologică, localizate, atît una cît și cealaltă, în aceeași nebuloasă : lumea nouă și secretă a *Nașterilor*. Este foarte probabil că această nebuloasă sălășluiește în taina corpului, și este meritul lui Robert Vivier de a fi insistat asupra *imaginației corporale* în poezia lui Supervielle și de a fi vorbit despre *corpul sensibil* al imaginii așa cum apare în opera lui.

Dar este limpede că acest lucru nu poate fi surprins decît printr-o *lectură*. Printr-un anume mod de a te cufunda, prin mijlocirea textului, cu însăși mișcarea a ceea ce bate, a ceea ce tresaltă în sîngele poetului, a ceea ce îi zbuciumă, în sensul propriu al termenului, imaginația. Criticul exemplifică bine această relație foarte specială — și foarte privilegiată — pe care o putem stabili cu Supervielle, arătînd în ce măsură faptul de a fi înalt l-a făcut să „înscrie" în poezia sa o anumită abordare a lumii în care intervin „o propensiune de a pune în scenă personaje gigante " și o „preferință pentru pașii uriași, care-i organizează călătoriile imaginare prin spațiu" : „Această conștiință corporală dilată bunătatea naturală a poetului pînă la o bonomie asemenea celei a lui Gargantua, făcîndu-l să abordeze cu prudență și totodată cu tandrețe lucrurile mici, ființele mici, tot ceea ce este sau pare minuscul. Simțirea poetului va fi impresionată fie de natura aeriană a ierbii sau a păsării, fie de masivitatea unei forțe benefice — cîine, urs sau munte — cu care el se simte de la bun început complice".

Această dilatare-complice, magică, vicleană și plină de neprevăzut și de surprize cenestezice (ba uneori chiar de uimitoare contorsiuni) definește cadrul în care se mișcă Supervielle : preferința sa pentru metamorfoze și pentru activități *transformatoare*, simțul spațiului, al înotului și al zborului, sensibilitatea sa pentru jocul tensiunilor și al detentelor, și chiar și ceea ce Robert Vivier numește „intimismul său metafizic". Și este foarte firesc ca „aceste aventuri ale trupului" să se prelungească într-o „aventură a spiritului", în care spaima, singurătatea, obsesia morții își au rolul lor, așa cum s-a arătat adesea. Toate acestea se nasc de asemenea din nebuloasa comună a textului și a trupului, fiind strict legate de forme (mai ales în cazul unui bărbat care și-a „somatizat" atît de puternic și uneori atît de ciudat viața psihică). Este, desigur, chiar foarte interesant să atribuim noțiunii : *voința de a fi* un rol important în pulsația imaginilor și a rîndurilor scriiturii lui Supervielle. Am putut să simțim acest lucru în cele cîteva imagini inițiale pe care le-am citat mai sus, și îl vom simți cu și

mai mare precizie în cele — atît de frecvente — în care Supervielle și-a înscris parcă spaima absenței, a ceea ce a *spus* dar nu există încă, a ființei care nu și-a găsit încă *forma* :

Din viitorul cal nu există
Încă decît nechezatul

sau în această ciudată poezie a absenței, a neîmplinirii :

Priviri fără iriși sau rădăcini
Dînd tîrcoale prin spațiul argintiu,
O, priviri, veți fi oare în sfîrșit
Oprite de vreo retină ?

Iată un text ciudat, în care *retina* capătă sensul ei propriu de *plasă*. Plasă în care vin să se prindă imaginile ce se definesc prin atingeri ușoare, prin contururi, prin sunete, dar care nu și-au găsit încă nici temeliile și nici rădăcinile — imagini viitoare, imagini ce abia urmează să vină. Căci întreaga poezie a lui Supervielle e neîndoilnic o poezie a viitorului (chiar dacă probabil nu în sensul pe care îl dădea Ducasse acestei expresii), în măsura în care este o poezie a cuvîntului care se caută.

Trebuie să revenim aici — și Robert Vivier o face — la travaliul poetului. Presupusa ușurință, grație și dezinvoltură ale lui Supervielle nu reprezintă decît un mod de a percepe și de a reda cu mare promptitudine și agilitate ceea ce se formulează în el, sau, mai curînd, ceea ce i se înfățișează *spre a fi formulat* : imagine sau cuvînt. Este un travaliu, în sensul obstetric al termenului, dar care se săvîrșește foarte repede, prin eforturi atît de mici, prin contracții atît de scurte, încît s-ar părea că nu e vorba decît de nașterea unor noi sau a unor rotocoale de fum. În realitate, aceste imagini și aceste cuvinte nu întîrzie să umple — ușor și repede — cu conturul lor un spațiu poetic foarte concret și foarte precis. Un profesor de la liceul Janson-de-Sailly spunea despre Supervielle, la ora de filosofie : „Gîndește și scrie prea repede". Ei bine, această mișcare activă a unei gîn-

diri şi a unei scriituri, proiectate cu putere şi moliciune în aer asemenea fumului unei ţigări, nu a slăbit. Supervielle a scris, a „produs" poezia, pentru că păstra un „contact prea strîns cu propria-i viaţă sensibilă", pentru că, „prea asaltat de fluxul bogat al imaginilor, se lasă dus de propria lor mişcare", cum se spune undeva în carte. Iar acest *prea* măsoară cu exactitate efectul unui act de scriitură. Aparenta naturaleţe, aparenta ţîşnire a „simpatiei sale fabulatoare" nu sînt decît rezultatul exact şi precis al acestei constante presiuni. Şi „a atinge lucrurile lumii" pentru „a face din ele un vis *consistent*" ţine de aceeaşi (uşoară, dar imperioasă) exigenţă.

Aş încheia citînd cîteva rînduri din Robert Vivier, despre două versuri din poezia *Une étoile tire à l'arc (O stea trage cu arcul)* din *Gravitations* (*Gravitaţii*) :

Toate oile lunii
Se învălmăşesc spre preria mea...

pentru că ele arată cum lectura poate şi trebuie să descopere căile „travaliului poetului", şi aceasta nu numai în cazul lui Supervielle : „Dacă privim cu atenţie, vedem că efectul vine dintr-o elipsă, *act de stil* care a creat metafora. Poetului i s-a părut că vede nişte oi albe, apoi şi-a dat seama că nu era decît un joc al clarului de lună, dar expresia pe care o organizează are grijă să treacă sub tăcere această înţelegere şi învie impresia originară, păstrînd în cuvintele «oile *lunii*» cunoaşterea care i-a urmat. Iar, pe de altă parte, rapiditatea mişcării spirituale va renaşte în verbul «se învălmăşesc», în timp ce «spre preria mea» va continua, confirmînd-o, imaginea oilor. Am putea face nenumărate analize de acest fel. Cititorul, desigur, nu le va face, dar el se va adăpa, de fiecare dată, din densitatea astfel obţinută a limbajului. Tot acest travaliu acţionează cînd prin ritmul conferit cuvintelor organizate, prin frazarea lor, cînd prin mişcarea abruptă imprimată apariţiei imaginii. În cele mai fericite cazuri, cele două mişcări coincid, ordinea verbală punînd în relief apariţia lucrului." Analiza nu are probabil o intenţie „ştiinţifică". Dar esenţialul este văzut şi

spus : act de stil, travaliu activ, reglări ale ordinii verbale — Supervielle a fost *recunoscut* în meseria sa de poet.

1971

Citindu-l pe Mallarmé

Un lucru ar fi putut să pară credibil, sau măcar probabil : acela că lectura lui Mallarmé, *astăzi,* se face pe un *vîrf,* într-un spațiu cum nu se poate mai strîmt, mai îngust, mai strict limitat. Pe scurt, că este o lectură restrînsă (în sensul în care poetul însuși vorbea de „o acțiune restrînsă"). Și aceasta datorită înseși marii puteri astringente a operei, a capacității ei de a „reduce" și de a duce către un centru, de a impune o convergență și o coeziune comentariului. Și totuși s-a întîmplat altceva. În cursul ultimilor douăzeci sau treizeci de ani, Mallarmé s-a „reiterat" în chip neobișnuit ca termen de referință pentru un întreg curent explorator al problemei limbajului în literatură, pe căile cele mai diferite și uneori și cele mai contradictorii. Trebuie să mai spun că această deschidere de compas mă surprinde și, într-un sens, mă umple de neliniște. Dar ea mă și liniștește, pentru că îmi arată că acest condei *bine înarmat* (purtător de „nelimitare" în sensul chomskyan al termenului) știe să se apere împotriva a tot ceea ce ar vrea să limiteze cîmpul *efectelor* sale. Voi încerca să o măsor sprijinindu-mă pe patru tipuri de lectură, foarte prezente, foarte vibrante astăzi, făcute de Sartre, Ponge, Sollers, Derrida.

1. *Sartre :* Frapant la Sartre este faptul că începe să vorbească despre Mallarmé ca și cum ar fi vorba de Flaubert sau de el însuși (Sartre), referindu-se la toate datele de familie, la părinți, la bunici, la tot ceea ce constituie soclul vieții : „Fiu și nepot de funcționari, educat de o

regretabilă bunică, Mallarmé simte cum crește în el, încă de timpuriu, o revoltă care nu-și află cu precizie obiectul. El contestă totul, societatea, natura, familia, și pînă și pe palidul copil pe care-l zărește în oglindă“[1].

Există deci cel puțin o abordare a lui Mallarmé ne-*textuală,* dar care, căutînd ascendența „funcționară“ dincolo de comportamentul unui meticulos și provincial profesor de engleză, *citește,* în sistemul social, familial, profesional ce-l învăluie, condițiile unui eveniment neașteptat. Pentru Sartre, acest eveniment este o bombă albă. Bombă cu atît mai violentă cu cît este depusă cu calmul terorism al politeții. Dacă reținem ipoteza că „în poem trebuie reprodusă însăși mișcarea sinuciderii“ și că, „de vreme ce omul nu poate crea, dar îi rămîne puterea de a distruge, de vreme ce el se afirmă prin chiar actul care-l distruge, poemul va fi un travaliu de distrugere“, este limpede că privirea sartriană e îndreptată (se îndreaptă) spre un loc unde se face articularea dintre *abolirile* trăite și *abolirile* mediatizate prin scriitură, dintre *anulările* externe și *anulările* interne. Este un loc existențial, fără îndoială, dar unde intervențiile biografiei ca și cele ale exercițiului scriiturii fundamentează un *praxis* răsturnat : „Putem oare să răsturnăm *praxisul* și să regăsim subiectivitatea reducînd universul și pe noi înșine la obiectivitate ?“

Trebuia, fie și măcar o singură dată, să-l citim pe Mallarmé în acest mod și să acceptăm a pune problema sinuciderii și a „distrugerii“ în lumina negativității obiective și exacte a poeziei perfecte. Asta nu înseamnă a lăsa textului întreaga-i forță și libertate *aleatorie,* ci a-l soma să se desemneze pe sine, aici și acum. E un prilej pe care Sartre nu-l scapă niciodată.

2. *Ponge* : Pentru Ponge, dimpotrivă, „aruncarea de zaruri“ este totul. El spune asta foarte limpede în *Entretiens avec Philippe Sollers*[2] *(Convorbiri cu Philippe Sollers),* insistînd asupra faptului că textele lui Mallarmé

1 *Prefață* la *Poésies* de Mallarmé, Poésie/Gallimard.
2 Gallimard/Seuil.

cele mai importante *astăzi* sînt tocmai cele care se sustrag oricăror clasificări, și mai ales textele în proză „ca, firește, în primul rînd *Le Coup de dés (Aruncarea de zaruri), Igitur* și, mai ales, după părerea mea, *Divagations (Divagații)*“. Această atitudine este esențială, căci ea semnifică dublul refuz al unui Mallarmé baudelairian și al unui Mallarmé „bibelou“, a ceea ce s-ar putea numi un Mallarmé al „reușitei“ (noțiune pe care Ponge o contestă cu violență, rezervînd-o, nu fără dispreț, lui Valéry), pentru a impune imaginea unui poet care, fără să-și construiască în chip necesar „poetica“ pe un eșec, nu o poate institui decît *împotriva* a ceva. Împotriva a ce? Încă din 1926, Ponge spunea: „împotriva guvernului, a filosofilor, a poeților-gînditori“, întîlnindu-se aici, în felul său propriu, cu Sartre — în *Note dintr-un poem despre Mallarmé* din *Proêmes* [1]. Este un text ciudat în care, deși se precizează cu exactitate că Mallarmé „a pus sub lacăt comoara logicii, a justiției, a oricărui adjectiv“, se spune că a făcut asta nu prin producerea liniștii — ce reduce lucrurile la tăcere — („Mallarmé nu este dintre cei ce înțeleg să pună tăcere în cuvinte), ci prin producerea unui nou *zgomot*, nemaiauzit pînă atunci, care le stinge pe toate celelalte, (el trădează zgomotul prin zgomot“), pentru că nu este cel al *ideii*, nici cel al *frumuseții*, ci zgomotul limbajului întîmpinat și solicitat sub îndoita specie a „spiritului care caută“ și a „spiritului care descoperă“. Este o constatare lucidă, ce tinde să arate că spațiul desfășurat într-un text ca *Le Coup de dés* nu se poate impune decît ca spațiu deschis. Paradoxul constă în faptul că el este totodată și un spațiu construit, și construit cu o asemenea rigoare, încît metafora la care recurge Ponge pentru a vorbi de el este cea a cristalului, considerat nu sub raportul uzurii, ci sub cel al absolutei sale necesități: „necesitate pur cristalină, de pură formare“ (tot astfel în *Entretiens*: „Nu știu dacă un cristal este reușit sau nu; pentru mine, este“).

Această noțiune de „formare“ fiind însăși manifestarea refuzului imobilității, al imobilității tăcerii dar și al imobilității semnului. Și totodată recunoașterea unei *ten-*

1. *Le Parti pris des choses* urmat de *Proêmes*, Poésie/Gallimard.

tative, inițiale, primordiale, pentru a da cea mai mare șansă unei *forme*, în plin joc al hazardului. „Hazard al unei dorințe intense dar și „hazard al imaginației, fără îndoială“, care, în chip ciudat, în loc să se abandoneze dezmățurile aventurii, se vor încredința transparenței unui dispozitiv — înstelat, explodat — de cristal. Dar care vor continua să implice riscul fundamental, alegerea sartriană a sinuciderii, pendularea lipsită de iluzii : „există tot atît hazard în «trebuie să trăiești» cît există și în «nu se poate trăi»“. Ponge acceptă și privește acest lucru cu cel mai mare calm. Poezia poate fi *totul* și *nimic*, mai curînd decît totul sau nimic. Și dacă există hazard, important este ca el să deschidă și să descopere. Și prin însăși această acțiune să pună în discuție *alte* hazarduri : „Poet, pentru a acoperi celelalte voci surprinzătoare ale hazardului“.

3. *Sollers :* Cînd Philippe Sollers îl citește pe Mallarmé — în textul *Littérature et Totalité* [1] (*Literatură și totalitate*) — aparent ia și el act de existența unei capacități de deschidere nouă. Fenomen pe care îl leagă o *ruptură*, văzînd aici manifestarea — în cîmpul cultural al ultimei treimi a secolului al XIX-lea — unei „meditații din ce în ce mai presante asupra *scriiturii*“ în funcție de indicii propuși de Jacques Derrida. Astfel, el nu mai pune accentul pe riscul existențial care domină poezia lui Mallarmé, ci înscrie acest risc în *travaliul* unui text. Cuvintele — extrase dintr-o scrisoare a lui Mallarmé — citate de el sînt revelatoare în această privință : „Distrugerea a fost pentru mine o Beatrice“. Avem din nou de-a face cu distrugerea sartriană, ce, după cît se pare, nu poate fi eludată, dar care de data aceasta este asumată — luată de mînă — de Dante în scopul unei plimbări al cărei traseu se definește prioritar ca „acțiune creatoare și critică asupra simbolicii cărții“, deci ca o traversare a scriiturii. Dar implicînd ajungerea la un punct al nonîntoarcerii unde se ivește acel *cogito* pur care se numește aici *Igitur*. Sollers știe să găsească cuvintele și întorsăturile de frază capabile să exploreze

1. În *Logiques*, Éd. du Seuil, col. „Tel Quel“.

acest *deci*: „Putem spune că, odată cu Mallarmé, «gîndesc, deci exist» devine: «scriu, deci mă gîndesc la întrebarea: cine sînt?» sau: «*cine* este acest *deci* al frazei: gîndesc, deci exist?» Acest *deci*, acest cuvînt, acest *igitur* va fi pentru el limbajul readus la rolul său concluziv, la rezumatul său".

Acest rol constă în a face să apară la un moment dat, în cursul evenimentului total numit *literatură*, un pur *aceasta se scrie*, simpla urmă, incisivă, insistentă a unui *sens ce urmează a fi făcut*, ce scapă deci economiei instituite a sensului. Este, poate, o revoluție minusculă, dar tocmai în ea are loc ruptura: „Mallarmé propune, prin scriitură, un principiu de interpretare singular și totodată universal — un sens ce *urmează a fi făcut* — și scriitura sa, pentru a marca această coincidență dintre producere și interpretare, va fi obligată să suporte o transmutație care o pune aparent într-o poziție de ruptură foarte netă cu discursul epocii care o precede".

Această transmutație, în care sînt implicate, pentru Sollers, o „nouă retorică", știința, economia, capătă semnificația unui refuz al *proprietății* sensului, a unei retrageri prin care poetul se separă de funcționarea instituită a limbii și a valorilor pe care ea le garantează. Situație care îl face, la limită, solidar cu cel mai „seperat" dintre oameni, cu proletarul. Ceea ce ne obligă să spunem că „nu trădăm și nici nu forțăm gîndirea lui Mallarmé dacă afirmăm că el n-a manifestat în cele din urmă decît o singură gîndire, cea pe care am putea-o numi o *gîndire formală*: cea a revoluției, în sensul ei cel mai literar". Trebuia reamintită această răsturnare ideologică a lecturii lui Mallarmé, care a fost văzut timp de decenii ca un poet al ermetismului aristocratic (să notăm că tot din această perspectivă trebuie citită și importanta lucrare consacrată de Julia Kristeva lui Mallarmé: *La Révolution du langage poétique*[1] — *Revoluția limbajului poetic* — lucrare ce se situează atît în raport cu cadrul politic și social, cît și în raport cu cadrul simbolicii „analitice").

---

1. Éd. du Seuil, col. „Tel Quel".

4. *Derrida :* Derrida propune o altă interpretare. Eseul *La Double Séance*[1] *(Dubla ședință)* încearcă să pună în relație textul lui Mallarmé *Mimique (Mimică)* cu un fragment din *Fileb* de Platon. Mai exact, încearcă „să-l introducă, împărțindu-l astfel în două sau completîndu-l", în acel fragment din *Fileb* „care, fără să numească *mimesisul*, îi ilustrează sistemul și chiar îl definește, prin anticipare, ca sistem al *ilustrării*". Rezultatul este că scriitura mallarmeană — purtată aici de figurile gestuale ale unui „solilocviu mut" : dansul unui mim (Mallarmé propune pantomima unei „fantome albe", cea lui *Pierrot assassin de sa femme — Pierrot ucigaș al propriei lui soții* — este confruntată cu abordarea socratică a *cărții*, comparată „cu un raport tăcut al sufletului cu el însuși", dat ca o tentativă de exprimare. Și *cartea* așa cum o vede Platon se separă de *cartea* așa cum o vede Mallarmé, al cărei „scenariu", după Derrida, se desenează în *pointillé* în *Mimique*. Descifrarea operată aici constă în dezgolirea radicală a mișcării unei scriituri care *nu imită nimic* : „Nu există imitație. Mimul nu imită nimic. Și în primul rînd nu imită. Nu există nimic înaintea scriiturii gesturilor sale. Nimic nu-i este prescris. Nici un prezent nu va fi precedat și nici nu va fi supravegheat trasarea scriiturii. Mișcările lui formează o figură pe care n-o previne și nici n-o însoțește vreun cuvînt. Ele nu sînt legate de *logos* prin nici un fel de relație de consecință. *Ca și acest «Pierrot assassin de sa femme», compus și redactat de el însuși, solilocviu mut...*" Miza reflecției este aici — dacă luăm drept termen de referință idealismul platonician conform căruia actul de ilustrare înseamnă totdeauna „a imita" (a exprima, a descrie, a reprezenta, a ilustra un *eidos* sau o *idea*) — tentativa de a recuza lectura „idealistă a lui Mallarmé : „Desigur. Textul lui Mallarmé poate fi citit astfel și redus la un strălucit idealism literar. Folosirea frecventă a cuvîntului *Idea*, adesea amplificat și în aparență ipostaziat de o majusculă, precum și pretinsul hegelianism al lui Mallarmé par, într-adevăr, a invita la o interpretare idealistă. Invitație căreia i s-a dat aproape întotdeauna curs. Dar lectura nu

---

1 În *La Dissémination*, Éd. du Seuil, col. „Tel Quel".

mai trebuie să procedeze în acest caz ca un simplu comentariu al unor concepte sau cuvinte, ca un demers static sau statistic. Trebuie să reconstituim un lanț în mișcare, efectele unei rețele și jocul unei sintaxe. Atunci *Mimique* se citește cu totul altfel, și nu ca un neoidealism sau ca un neomimetologism".

Pe această linie de cercetare, recentele lucrări ale lui Lucette Finas arată în ce direcții se poate orienta o *practică* a textului lui Mallarmé întemeiată pe desfășurarea efectelor scriiturii. Lucette Finas a avut de două ori prilejul de „a exercita" o formă de lectură a lui Mallarmé care dezvăluie, într-un mod excepțional, jocul, în scriitură, al producerii sensului. „Lucrînd" asupra sonetului *Le Pitre Châtié — Măscăriciul pedepsit* (*La Dissection*, în *Écarts, Quatre Essais à propos de Jacques Derrida* [1]) și lucrînd în același fel și asupra poemului *Salut* (în *l'Espace du texte* [2]). Metoda lui Lucette Finas — într-un sens, cea a „revărsării", utilizată cu succes în *La Crue*, pe un text de Bataille — are extrema eficacitate de a desfășura, de a deplia la maximum cîmpul lecturii, silind textul să „dea" tot ceea ce emite. Dealtfel, după cum spune chiar ea : „Lectura mea știe că, asemenea oricărei lecturi, e purtată de o umbră, și că toată averea ei — dacă există — se sprijină pe această umbră. Ceea ce are, dă. Dar dă unui text despre care știe că la rîndu-i va da". Este ceea ce ea numește a *exploata* un text de Mallarmé. Exploatare care ia forma decupajului-înstelare ce tinde să pună poemul într-o poziție de deschidere : astfel încît, prin jocul asociațiilor total libere, al buclelor și al releelor fonosemantice, al relansării sunetelor și sensurilor, al interogării „analitice" a nopții sale, și al manipulării formale a ceea ce s-ar putea numi *ziua* sa, el să vorbească de la subiect la subiect, să-și producă efectele, pînă cît mai departe. „Deschis la nesfîrșit, multiplu închis", spune Lucette Finas despre *Le Pitre châtié*. Poate că nu putea exista o mai bună definire a poemului mallarmean fundamental și a capacității sale paradoxale de difracție nelimitată în fixitatea spunerii, pe care numai o lectură a

---

1 Éd. Fayard, col. „Digraphe".
2 *Esprit*, nr. 12, dec. 1974.

riscului și a fecundității (erotică) putea să și-o asume în întregime.

S-a ajuns oare aici, în cazul lui Mallarmé ? La acest dincolo al textului, închis totuși în textul însuși ? În orice caz, are loc o foarte eficace, foarte nouă și foarte deliberată *praxis*. A luat sfîrșit abordarea *estetizantă* a unei opere care a putut să lase impresia, în raport cu un sistem de referințe clar datate (sau databile), că marca un anume elitism estetic. Se simte, din lecturile lui Sartre, Ponge, Sollers și, astăzi, din cea a lui Lucette Finas, că un anume lucru s-a construit, din releu în releu, din risc în risc, probabil chiar din exces în exces, lucru ce-ar putea permite o anumită interogație *marxistă* (o lectură materialistă, în orice caz) a unui *text* vreme îndelungată reprezentat drept însuși exemplul izolării estetice și al inaccesibilității în raporturile sale cu „vulgul“, în timp ce puterile sale de ruptură și de producere rămîneau mascate. Însuși momentul lecturii *tematice*, atît de puternic subliniată într-o vreme de cercetările lui Charles Mauron, apoi, într-o epocă mai recentă, de lucrările decisive ale lui Jean-Pierre Richard, pare a fi fost înlocuit printr-o desfășurare determinată a efectelor, mizelor și semnelor. Diferite lecturi o spun într-una. Ele au valoare de repere, de balize (foarte „temporal“ actualizate). În marea călătorie *aleatorie* a cărții.

1976

Sartre, Mallarmé și limbajul

Sartre, chiar în momentul în care își afirma responsabilitățile în fața unui *viitor uman* și se distanța în raport cu literatura pură, părea a nu fi fost niciodată mai atent la problemele limbajului. Substanțialul interviu *Scriitorul și Limba sa*, pe care-l acorda în 1965 lui Pierre

Verstraeten în *La Revue d'esthétique*, este un document cum nu se poate mai semnificativ. Sartre începe prin a afirma că el s-a simțit întotdeauna în raport cu limbajul într-o situație de proprietar, de posesor. Și aceasta încă din copilărie, cum a arătat în *Les Mots* : cuvîntul este un mod de a poseda lucrul. Dar acest stadiu al creației-aproprière este în chip necesar depășit în direcția comunicării. Sartre refuză distincția *scriitor—scriptor*. Scriem pentru a comunica, iar refuzul sau ignorarea comunicării este precum *reziduul* unei „copilării verbale", al unei atitudini primitive și inocente în fața limbajului : aceea care te face să vrei să realizezi, după cum spunea Flaubert, un castel de cuvinte care să se susțină singur. Este adevărat că poate nu există literatură fără reziduu, lucru pe care Sartre îl exprimă admirabil zicînd că orice întreprindere literară presupune „un dublu travaliu care constă în a viza semnificația îngreunînd-o totodată cu acel ceva care trebuie să comunice prezența".

Exemplul lui Mallarmé este desigur unul dintre cele mai puțin privilegiate din acest punct de vedere. Sau mai curînd el nu poate fi probant decît *a contrario*. Și este neîndoielnic tocmai ceea ce îl seduce pe Sartre. Se știe poate că el a mai publicat, acum cîțiva ani, o introducere la Mallarmé, într-o colecție de artă consacrată cîtorva mari scriitori. Reluîndu-și reflecțiile, el precizează astăzi, cu o neobișnuită vigoare, natura interesului pe care îl poartă poetului *Herodiadei*, în prefața sa la o ediție „de buzunar" a *Poeziilor* acestuia [1]. După Sartre, Mallarmé se servește de limbaj nu pentru a „semnifica" ceva, și încă și mai puțin pentru a face simțită o „prezență" oarecare, ci pentru „a ține universul la distanță", pentru a agresiona lumea printr-un „terorism al politeții" : fiindcă nu poate s-o arunce în aer, o pune între paranteze, o șterge, o neutralizează. Această atitudine se sprijină pe o disperare, sau mai curînd pe o „violență atît de disperată încît ea se schimbă în calma idee de violență", pe o metafizică a sinuciderii. Sartre îi dezvăluie rădăcinile cu o extremă luciditate. Dar ea nu poate duce decît la o anulare a poemului în limbaj. „Cunoaștem, spune Sartre,

1. Mallarmé, *Poésies*, Poésie/Gallimard.

extraordinara logică negativă pe care a inventat-o Mallarmé, știm cum sub pana sa o dantelă se anihilează spre a nu deschide decît absența unui pat, în timp ce «vasul pur al nici unei băuturi» agonizează, fără a consimți să spere ceva ce vestește un trandafir invizibil sau felul cum un mormînt nu-i plin decît de «absența grelelor buchete».“ Ironia poetului se naște din aceea că el cunoaște atît absoluta zădărnicie a operei sale, cît și întreaga-i necesitate.

Analiza lui Sartre este remarcabilă prin aceea că, în cîteva pagini, ea stabilește cu o autoritate surprinzătoare legătura permanentă care există în poezia lui Mallarmé între „tragedia“ fundamentală a omului și poziția pe care o adoptă în fața limbajului. În însuși momentul în care el este descris în ceea ce are mai distant față de lume, în ceea ce are mai străin față de formele triviale ale comunicării, limbajul nu apare niciodată ca un joc : el este poate expresia unei mistificări, dar al unei mistificări ce se săvîrșește în absență și pînă și în moarte. Și Sartre revine la această idee, pe care o dezvoltase în mai multe rînduri : poetul autentic este cel ce joacă, pînă la capăt, jocul cine-pierde-cîștigă. „Mallarmé a jucat în fața tuturor, timp de treizeci de ani, tragedia cu un singur personaj pe care adeseori a visat să o scrie... Pentru a fi perfecte, poeziile sale trebuiau să fie tot atîtea eșecuri. Nu era de ajuns ca ele să abolească limbajul și lumea, și nici chiar ca să se anuleze pe ele însele ; trebuiau să fie și niște zadarnice schițe în vederea unei opere nemaiauzite și imposibile pe care hazardul morții a împiedicat-o să înceapă.“

Vedem că gîndirea lui Sartre asupra problemelor limbajului nu se separă de meditația sa asupra angajării omului. Acest vertij mallarmean în fața vidului, spațiului alb, imposibilului, este vertijul oricărui om în fața libertății și a șanselor ei de împlinire. Amintind cuvintele poetului care, în ajunul morții, scria soției și fiicei cu privire la opera-i „viitoare“ : „Credeți-mă, ar fi putut fi foarte frumoasă“, Sartre întreabă și sugerează : „Adevăr ? Minciună ? Dar e însuși omul, omul care vrea să fie Mallarmé : omul murind pe tot globul de-o dezinte-

grare a atomului sau de-o răcire a Soarelui, și murmurînd la gîndul societății pe care ar fi vrut s-o construiască «Credeți-mă, ar fi putut fi foarte frumoasă»".

1965

Sartre și poezia

Într-o notă despre *Ce este literatura?* putem citi următoarele: „Unii naivi au declarat că eram «antipoetic» sau «împotriva poeziei». Frază tot atît de absurdă ca și aceea care ar spune că *sînt împotriva* aerului sau împotriva apei". Deci, pentru Sartre, poezia este comparabilă cu aerul și cu apa: ea se află în jurul nostru, în afara noastră, ea se respiră, se pipăie, se străbate, este un element al naturii. Unii vor vedea aici un mod de a o deprecia, acceptînd-o totodată. În realitate, afirmațiile lui Sartre are un alt sens. Ea vrea să spună că, dacă poezia există, poetul, în schimb, este *absent*. Această idee este exprimată cu cea mai mare claritate într-un text din 1947 (tot din *Ce este literatura?*). Citînd cele două versuri ale lui Rimbaud:

O, anotimpuri! O, castele!
Ce suflet e fără păcat?

Sartre le comentează astfel: „Nimeni nu este întrebat; nimeni nu întreabă: poetul este absent". Astăzi, în 1966, poziția sa în aparență este aceeași. În convorbirea cu Pierre Verstraeten despre *Scriitor și limba sa*[1], el arată cum dorința umană, *dorința adîncă* se exprimă în poezie: „Este echivalată prin utilizarea cuvintelor în măsura în care nu sînt articulate pentru ele însele, în mă-

1. *Revue d'esthétique*, nr. 3—4.

sura în care inarticulabilul funcţionează în însăşi realitatea lor, adică în măsura în care grosimea cuvîntului ne trimite tocmai la ceea ce a alunecat în el fără să-l fi produs : nu există o voinţă de a exprima dorinţa. Articularea nu este făcută pentru a exprima dorinţa, dar dorinţa alunecă în această articulare". Reţine imediat atenţia în aceste rînduri faptul că încărcătura poetică este descrisă aici ca un lucru care nu este „produs", nu e rodul unei „voinţe", ci care acţionează, dimpotrivă, la modul impersonal, „alunecă" în grosimea cuvintelor, „funcţionează" în realitatea lor, insinuîndu-se în articulaţiile limbajului.

Or, iată ce s-a petrecut : literatura de astăzi s-a supus din ce în ce mai mult domniei *impersonalului*, a *vocii* care vorbeşte fără să se ştie exact de unde vine, a *cuvintelor* ce se ordonează, se combină, se impregnează de dorinţă fără să se poată spune cu certitudine care este subiectul ce le pronunţă. Cine vorbeşte ? Şi unde ? Această dublă interogaţie care părea rezervată domeniului poetic a devenit, se ştie, laitmotivul creaţiei literare moderne. Iar analiza lui Sartre pare acum aplicabilă oricărui limbaj contemporan. Lucru pe care Ricardou îl rezumă oarecum brutal, spunînd : „Vedem deci că ceea ce propun să numim *literatură* e numit de Sartre *poezie*" [1]. Şi citează frumoasele variaţii sartriene pe tema cuvîntului Florenţa : „Florenţa este oraş şi floare şi femeie, ea este totodată oraşul-floare, şi oraşul-femeie, şi fata-floare. Iar ciudatul obiect care apare astfel posedă fluiditatea *fluviului*, dulcea flacără roşcată a *aurului*, abandonîndu-se cu decenţă şi prelungindu-şi la nesfîrşit, prin slăbirea continuă a lui *e* mut, înflorirea-i plină de rezervă". Este adevărat că acest text arată în chip admirabil ce este limba poeziei, creatoare a propriilor sale forme, trăindu-şi propria viaţă, grea de propria-i existenţă, autonomă, investită dinlăuntru prin culori, savori, tonalităţi secrete care o pătrund şi îi conferă rezonanţa specifică.

Dar oare această *prezenţă* a limbajului poetic denotă că poetul este *absent* ? Fără îndoială că Sartre ar fi pri-

---

1. *Problèmes du Nouveau Roman*, Éd. du Seuil.

mul care ar nega că poezia poate să se nască din nimic, să fie suspendată în aer, în vid, fără ca nimeni să se declare răspunzător de ea. El vrea deci să spună altceva. Absența poetului intervine în ordinea comunicării. Poezia este o oprire, o haltă în comunicare. Este o idee care revine sub forme multiple în convorbirea citată de noi mai sus : „Poezia este momentul respirației în care revii la tine însuți“, sau : „Pentru această poezie (cea care s-a născut lent de-a lungul epocii romantice și se manifestă prin Nerval și Baudelaire), cred, într-adevăr, că momentul poetic este totdeauna o oprire ; foarte adesea, chiar de la plecare, este o oprire din milă pentru sine, din complezența pentru sine ca dorință, este momentul cînd dorința se obiectivează prin cuvinte, dar dincolo de articularea lor“, sau, în altă parte : „Este, dacă vreți, momentul interiorității. Or, în cazul poeziei, acest moment putem spune că reprezintă o stază“. Iată de ce Sartre poate să adauge : „În acest sens proza este depășirea poeziei“. Cînd oprirea (dată ca o etapă de repliere asupra sinelui, de necesară solitudine narcisiacă, de „recucerire adevărată“ a sinelui) a luat sfîrșit, comunicarea funcționează din nou, pornește iar înainte, își reia drepturile : proza domină iar. Poezia a fost nu numai o *oprire,* ci un fel de regresie spre o lume inocentă în care scriitorul nu se mai simte beneficiarul, ci proprietarul limbajului (o lume de dinainte de comunicare, o lume a creației-aproprierii, care este într-un sens cea a copilăriei, după cum amintește Sartre, în legătură cu propriile sale relații cu *cuvintele,* în cartea ce poartă acest titlu).

Din această analiză rezultă ideea că poetul se află întotdeauna mai mult sau mai puțin într-o situație de *secesiune.* Rămînînd dincoace de limbaj sau apropriindu-și-l, el se separă de comunitatea celor ce-l *utilizează.* Absența sa din lumea comunicării este reflexul absenței sale din societate. El nu poate decît să aleagă eșecul. Este o idee pe care Sartre n-a încetat s-o dezvolte, repetînd sub diferite forme că : „Poezia este jocul de-a cine-pierde-cîștigă. Și poetul autentic alege să piardă pînă la moarte pentru a cîștiga“. În ochii săi se stabilește o legătură între „sugestia incomunicabilului“ și „eșecul comunicării“.

El precizează dealtfel că acest lucru este adevărat mai ales pentru un anumit tip de „poet blestemat“, care s-a impus odată cu romantismul, adică după instaurarea societății burgheze (înainte de secolul al XIX-lea exista un relativ acord între poet și societate, implicînd o altă formă de relație cu limbajul) : „Un poet — mai scrie el în recentul său eseu despre Flaubert — pentru Vigny, pentru Musset, este un nobil redus la neputință și care trăiește eșecul clasei sale pînă la martiriu“.

Dealtfel este frapant faptul că Sartre s-a interesat întotdeauna de acei poeți care, într-un fel sau altul, realizează o anumită formă de *anulare* a prezenței lor în societate. Este cunoscut felul în care el a scos în evidență la Baudelaire tentația sterilității, dandismul ce proiectează „un ideal social de sterilitate absolută în care cultul eului se identifică tocmai cu suprimarea eului“. Știm de asemenea că opera lui Mallarmé îi pare revelatoare pentru o metafizică nu numai a tăcerii, ci și a sinuciderii și a *ștergerii* lumii, în măsura în care ea traduce „o violență atît de disperată, încît se preschimbă într-o calmă idee de violență“, exprimînd un „terorism al politeții“ care vizează „să țină universul la distanță“ pentru că nu-l poate arunca în aer. În sfîrșit, el îl laudă pe Ponge încă din 1944, în textul său despre *L'Homme et les Choses* (*Omul și lucrurile*), pentru a fi știut „să dezbrace un obiect de semnificațiile prea umane cu care fusese împodobit la început, pentru a fi „asimilat, digerat lumea lucrurilor“, spre a descoperi „marele spațiu plat al cuvintelor“. A steriliza, a aboli, a digera, iată deci cuvintele ce revin sub pana lui Sartre pentru a defini atitudinea poetului în fața lumii reale care este a sa. Activitatea poetică, eliberînd limbajul de servituțile semnificației, ar tinde să *șteargă* universul comunicării, identificat ca universul social. Altfel spus, ea nu se supune criteriilor angajării. Sartre a afirmat totdeauna acest lucru, fără a nega totodată că mînia, revolta, indignarea socială, ura politică pot să se exprime în poezie (și autorul lui *Orphée noir* știe asta mai bine ca oricine altul) : „Dar, spune el, ele nu se exprimă aici ca într-un pamflet sau o confesiune. Prozatorul, pe măsură ce expune sentimente, le clarifică ; poetul, dimpotrivă, dacă își pune pasiunile în poem, în-

cetează să le recunoască : cuvintele le preiau, se pătrund de ele și le metamorfozează : ele nu le semnifică, nici chiar în ochii săi“. Dealtfel Sartre critica în 1947 atitudinea ambiguă a suprarealiștilor cu privire la faimoasa afacere a poemului *Front rouge* (*Front roșu*) de Aragon : dacă acest poem era într-adevăr o incitație pasionată la ucidere (la uciderea opresorului), nu era posibil să o negi strigînd că lumea se înșală și că nu e vorba decît de *poezie*. Sau atunci poetul se declară iresponsabil. Și Sartre pare a reproșa activității poetice tocmai acest lucru : că este incompatibilă cu o anumită formă de responsabilitate.

Or, poate că el se înșală. Căci dacă limbajul poetului se desparte de limbajul „ce se vorbește“, el nu e oare nu numai un refuz, ci și promisiunea unei ordini noi ? Prin obstinația sa în *a nu servi*, el nu sugerează oare că ar fi cu putință să servească altceva decît niște habitudini și niște forme de gîndire legate de funcționarea unei societăți ? Nu aduce el oare, odată cu o nouă formulare, o viziune nouă a realului ? Nu este oare, prin aceasta, fundamental revoluționar ? Sartre gîndea astfel atunci cînd spunea despre Ponge că-i reproșează „limbajului, înainte de orice, faptul de a fi reflectarea unei organizări sociale pe care el o detestă“ și că „el consideră poezia ca o operă generală de curățire a limbajului, întocmai cum revoluționarul, într-un anume fel, poate să-și propună să curețe societatea“. Or, știm că această curățire a făcut progrese uriașe. Întreaga literatură de astăzi refuză acum formele tradiționale și convențiile legate de exercițiul prozei, pentru a revendica un nou limbaj. Poate că acest limbaj, ca și cel al poeziei, are un fel de insularitate, de realitate în sine, frumoasă, densă, provocatoare, anonimă, despărțită de țărmurile comunicării vulgare, și că această literatură este, prin chiar acest lucru, o literatură a *absenței* (Olga Bernal prezintă, de exemplu, opera lui Robbe-Grillet tocmai ca pe un „roman al absenței“). Dar o asemenea absență nu este în chip necesar o absență a omului. Ea arată numai că orice adevărată conștiință a *lumii* se află prin definiție *în afara lumii :* tot Sartre este cel care o spune în legătură cu Ponge. Ea arată

de asemenea că orice adevărată conştiinţă a limbajului se află în afara limbajului.

Neîndoielnic, aceasta este condiţia fundamentală a poetului. Ea lasă să se presupună că atitudinea sa nu este cu adevărat o secesiune, şi încă şi mai puţin o regresiune, ci mai curînd o alegere ce vizează să opună un univers de forme unei lumi care se deformează, un cuvînt *adevărat*, unei societăţi alienate, lucrul ce *rezistă*, lucrului ce se destramă. Sartre spune despre Baudelaire : „constrîngerea ritmului şi a versului îl obligă să continue şi pe acest teren *askesisul* pe care îl practică prin îmbrăcăminte şi dandism : el îşi pune sentimentele într-un tipar, aşa cum şi-a pus într-un tipar trupul sau atitudinile". Iar Roquentin, ascultînd discul răguşit al Negresei ce cîntă *Some of these days* — ciudată şi minunată limbă poetică — visa să scrie o poveste „frumoasă şi dură precum oţelul" şi care i-ar face pe „oameni să se ruşineze de existenţa lor". Acum cîteva luni, René Char spunea : „Astăzi totul se destramă. Doar cuvîntul poetic nu se destramă : oare nu sîntem ca un nor ce prinde rădăcini ?" Poezia este întotdeauna făgăduinţa unei lumi recalificate.

1967

Despre „Figurations"[1] de Michel Deguy

„Dacă scriu «Vîntul suflă prin ierburi», nu scriu însuşi zgomotul pe care îl aud, şi atunci la ce bun să constaţi asemenea fapte — dacă de asta ar fi vorba..." Dar, ne spune Michel Deguy, nu despre asta este vorba. Nu e vorba nici de a înşirui nişte aliteraţii şi nici de a reproduce un obiect sonor. Nu e vorba aici decît de materiale de limbaj, ca, de exemplu, *vînt*, care „nu este un zgomot de vînt, ci vîntul ca un cuvînt care numeşte şi

1. Éd. Gallimard.

poate intra în compoziție". Michel Deguy numește și compune. De aceea nu se teme să parcurgă spațiul-amintire al *nesemnificantului,* așa cum o arată primele pagini din cartea sa. Scriitura pentru el nu e nimic altceva decît această mișcare grafică, această urmă, această ștersătură ce se acomodează neîncetat cu „tăcerea" și cu „absența". Utopică, în sensul propriu al termenului, ea nu vorbește despre nimic, ci se rezolvă în pure *Figurații.*

Figurație ? Cuvîntul desemnează un ansamblu de figuranți. Dar, spune Michel Deguy, „pentru poem lucrurile se ivesc, apariție ce are loc în funcție de o logică proprie, în acest mediu în care totul *face figurație.* Totul reîncepe — tot astfel precum actorii ies din nou din culise pentru a juca pe aceeași scenă ; tot astfel precum femeia, trezită din somn, se arată din nou fardîndu-se ; tot astfel precum chirurgul poate uita cealaltă parte a dermei pentru a mai mîngîia încă o piele... totul reîncepe printre *figuranții* ființei". Această perpetuă reîncepere, această perpetuă naștere a limbajului, colorată de orfism sau de vreun tainic platonism, ia aici mai multe forme. Cea a clarei inscripții a poemului :

Fag sau plop respirînd ca o femeie îmbrățișată
Într-una din aceste zile cînd vîntul trudește în albastru
Ridicînd totul precum un vechil
Și scuturînd monezile intenționale ale tuturor lucrurilor

Ceață albastră de philothes
Unde poroasa lună se împotmolește
Arbori despre care nu poți a spune nimic rău
Iar teiul este nebun după tei

Cea a jocului scenic, ca în această ciudată „punere în scenă" a scriiturii intitulată *Canevas pour une sotie (Canava pentru sotie).* Mai ales cea a propoziției, în sensul pe care matematicienii și filosofii îl dau acestui termen : de ipoteză ce *încearcă* propria-i afirmare. Ca acea uimitoare *Digression sur le récit (Digresiune asupra povestirii),* unde reapare, sub o formă nouă, interogația adresată vîntului ce suflă printre ierburi : „De ce să scriu :

«Poarta s-a închis» ; scriu, citesc și nici o poartă nu s-a închis, nu se închide... Povestirea este povestire *a* ceea ce se întîmplă ; ceea ce se «întîmplă» sînt cuvintele, fraza, «cîntul», în același timp, înlănțuite, distincte, consonante, paralele ; drama, este teama ; incantația deschide planul (limbajul), întru decantarea unui sens care nu *semnifică* nimic imediat : a unui nesemnificant".

Vedem că aceleași idei, aceleași neliniști străbat fără încetare paginile, urcă la suprafața lor. Dar se întîmplă ca ele să se desfășoare, să se dezvolte împotriva oricărei așteptări, și ca propozițiile să devină *studii*. Criticul apare atunci îndărătul poetului. Ca în cele două frumoase texte de la sfîrșitul cărții, texte ce se intitulează *Estetica lui Baudelaire* și *Citate din Maldoror*. Primul este ciudat de penetrant. El pune în lumină o înrudire fundamentală între drumurile scriiturii și cele ale picturii în *imaginația* baudelairiană și ne propune, pentru a-și susține teza, o lectură originală a marei „fraze" muzicale în care Baudelaire, proiectîndu-se în Constantin Guys, descrie ziua artistului : descoperim aici, spune Michel Deguy, faptul capital *al omologiei dintre frază și zi*. Și pe o asemenea omologie se sprijină unitatea profundă a eticii și a poeticii prin care se rezumă Baudelaire. Textul despre Maldoror este de asemenea o reflecție asupra căilor prin care imaginarul se desfășoară în limbă. Va fi interesant să o adăugăm la numeroasele interogații pe care le inspiră opera lui Lautréamont astăzi : la cea a lui Pleynet, Sollers sau Ponge. Și ea se orientează în sensul unei explorări a spațiului retoric din *Cînturile lui Maldoror*, dar dă naștere și la tot felul de vederi noi : tema unei lupte de clasă ce devine aici războiul dintre limbaje, ideea unui Maldoror ce răstoarnă în chip fundamental ierarhiile, proporțiile, măsurile, cea a unei dialectici a distanței și a răului...

Citind aceste texte, avem sentimentul că atitudinea critică a lui Michel Deguy — cel din *Actes (Acte)* și din *Ouï-dire* (*Din auzite*) — nu poate fi înțeleasă decît ca o altă față a „activității" sale de poet. Ea implică același simț, direct, imediat, al *genezei* oricărei scriituri. În această carte nimic nu desparte poemul de propoziția-stu-

diu. Totul se reduce la același traseu, la aceeași „figurare" a unui demers originar. E poate ceea ce vrea să spună poetul cînd scrie : „Nimic nu transgresează figurile văii, pajiștii, ierbii..."

1969

Un vis atent al lui Yves Bonnefoy

Visul care dă titlul culegerii de *texte* a lui Yves Bonnefoy, intitulată *Un rêve fait à Mantoue*[1] *(Un vis la Mantua)* este următorul. Autorul povestește cum la întoarcerea dintr-o călătorie prin Grecia, făcută în tovărășia Sylviei Beach, s-a oprit la Mantua pentru a vizita o mare expoziție Mantegna. Toate hotelurile din oraș erau pline și nu a putut găsi o cameră decît într-o mică *locanda* ce purta minunatul nume de *Al Giardino*. După ce a vizitat cîteva biserici, a adormit. Dar somnul i-a fost tulburat de o seamă de imagini ciudate : „Era primăvară sau începutul verii, am intrat într-o casă albă și scundă, ascunsă în fundul unei grădini, și acolo am pornit pe-o scară ce cobora în spirale largi, dar fără să pierd nimic din marea strălucire a dimineții pe sfîrșite, din verdele frunzișului amestecat cu petele mișcătoare și portocalii ale fructelor coapte. Doar o singură încăpere, unde m-am trezit dintr-o dată, mi s-a înfățișat mai puțin strălucitoare. O fereastră dădea spre aceeași grădină, spre locurile care păreau a fi temeliile ei cele mai adînci, și această încăpere destul de strîmtă era o bucătărie de altă dată, cu mobile ceruite și vase de aramă. Mai multe fetițe se îngrămădeau, rîzînd, pe lîngă cuptoarele uriașe. Și un miros plăcut de ulei proaspăt urca din tigăile negre unde se prăjeau ouă pe îndelete. Am privit acei minusculi

1 Éd. Mercure de France.

sori ce sfîrîiau în parfumuri și umbre. Și am văzut că, din cînd în cînd, una dintre fete lua cîte unul dintr-o spumieră, și-l arunca în niște hîrdaie așezate pe pămînt, unde mai zăceau încă multe altele, vegetînd sau aproape stingîndu-se. Această ciudățenie mă uimi. «Ce să facem cu ele, mi-au spus. Sîntem zîne și nu avem nevoie de nimic. Gătim doar de plăcere. Aici este casa imortalității». Și s-au pus pe rîs, cu fețele lor pline și mobile de copii mari. Apoi m-am trezit într-o stradă înțesată de lume, sau, mai curînd, pe un drum mărginit de pereți în care erau scobite niște prăvălioare, cu arcade din piatră cenușie. Iar în fața uneia dintre ele, înconjurată de trecători, se afla Sylvia Beach..."

Am citat acest vis nu numai din plăcerea de a-l transcrie, ci pentru că e de ajuns să-l citești pentru a-i simți ciudata tonalitate nervaliană. Această grădină, această casă, aceste fete, această stradă înțesată de lume constituie universul lui Gérard, iar „bătrîna zînă cu inima veșnic tînără" despre care el ne vorbește este aici, fără îndoială, Sylvia Beach, așa cum Bonnefoy o regăsește pentru a o primi în „casa imortalității" și pentru a-i aduce astfel cel mai frumos, cel mai diafan, cel mai binemeritat dintre omagii. Totuși, ceva din acest vis dăinuie și persistă în noi, dincolo de evocarea bătrînei prietene a lui Joyce, a transparantei Sylvia-Sylvie : este lumina blîndă și insistentă ce emană din el și care mai luminează încă lumea atunci cînd poetul se trezește *al giardino*, „într-o dimineață cu soare, în cîntecul stufos al păsărilor". Lumină vie și totuși umbrită a unei priviri de poet care se așază cu precizie și fervoare pe lucruri, pe obiectele de artă ca și pe cele ce aparțin lumii reale, lumină a *atenției* care se difuzează prin proza lui Yves Bonnefoy și îi conferă acea puritate tăcută, acea calitate, acele *ape*, am spune, ca despre pietrele prețioase, pe care le întîlnim aproape la fiecare pagină a acestei cărți.

Căci majoritatea meditațiilor propuse aici se nasc dintr-un vis luminos. De fiecare dată cînd Bonnefoy privește un „loc", un peisaj, un oraș, un tablou, o sculptură, o carte, el încearcă să cuprindă, să exprime și să descopere, sub aparența fugitivă și mișcătoare, rigoarea sclipitoare a *inteligibilului*. Dacă se gîndește la frumusețea

Bizanțului, el descoperă dincolo de farmecul greoi al aurului și al gloriei *raportul fericit* al formelor. Acceptă extravaganțele artei baroce pentru a vedea în ea ceea ce el numește o *a doua simplitate* („e clipa cînd, în bisericile de țară sau ale micilor comunități, sau, neîndoielnic, și mai mult încă, în operele cele mai savante, cele mai conștiente, ale unor arhitecți aproape bătrîni, neliniștea formelor, conflictele dintre ornament și număr se potolesc, și cînd o *a doua simplitate* se ivește dintr-o dată din acea agitație consumată") sau unitatea unei „prezențe" în perpetuă devenire : fapt ce se vădește cu admirabilă autoritate în paginile sale despre Bernini și despre Borromini, scrise în legătură cu o lucrare a lui Pierre Charpentrat. Vorbește despre poemele lui Seferis, pentru a regăsi aici o „lumină de octombrie". Evocă pictura lui Gaston-Louis Roux, pentru a capta exacta vibrație a unei „vițe de vie ce tremură în umbră". Descrie o mare statuie — *Străinul* — de Giacometti, pentru a ne dezvălui *cifrul* ei secret. Toate aceste texte care au fost mai întîi scrieri „de circumstanță" — prefețe, omagii, prezentări de cataloage de expoziție — devin meditații asupra esențelor.

Și totuși nimic nu-i mai puțin abstract, mai puțin atemporal decît această carte. Yves Bonnefoy apare aici ca un călător neobișnuit, ca un hoinar foarte viu, ca un mare cunoscător al Italiei și al Greciei, ca un neobosit vizitator de expoziții, de palate, de mănăstiri, de bisericuțe, de mici muzee. („Lucrul pe care aș vrea cel mai mult să-l scriu ar fi o descriere a tuturor muzeelor din lume. Ar fi o carte în primul rînd consacrată galeriilor de pictură, iar capitolul ei cel mai pătimaș, cel mai nedrept, și dealtfel eliptic, aluziv, aproape mut, ar fi cel închinat micilor muzee italiene.") Spiritul său de observație se ascute și îi stimulează reflecțiile întotdeauna la fața locului, în fața operei reale și foarte prezente. Lucru mai evident decît oriunde într-un admirabil text care se deschide printr-o reverie asupra marilor pălării ale lui Piero della Francesca (contemplate în biserica Sfîntului Francisc, cu precădere în tabloul *Întoarcerea Crucii la Ierusalim)* — forme cilindrice evazate în partea de sus, ciudate în aparență, dar mesagere ale unui foarte inte-

ligent umor — și continuă printr-o pătrunzătoare analiză a „umbrei purtate" în pictură, mai ales în cea a lui Giorgio de Chirico. Meditația sa se caracterizează prin aceeași atenție acordată formelor și atunci cînd reflectează asupra „poeziei franceze și a principiului de identitate". într-un lung studiu în care profundele sale cunoștințe cu privire la resursele franceze și engleze îl fac să aprecieze cu exactitate ceea ce reprezintă specificitatea unei limbi, puterea de „apel" a cuvintelor, orînduirea lor în frază.

Visul acestui poet este deci un vis întru totul treaz. El își trage seva dintr-o lumină lăuntrică. Lucru de care ne dăm lesne seama citind elevatele și limpezile viziuni din frumoasele texte intitulate *Sept Feux* (*Șapte focuri*), aflate la sfîrșitul cărții. Dar să ne ducem la sursă : „Mi se spune că visul este un limbaj, dar eu simt adeseori mai ales că el arată, și uneori chiar acceptă, acea parcelă de aur «de dincolo» pe care mîna vorbitoare vrea să o apuce, acel alb care destrăma sintaxa ce-l dorește".

1967

„Dédicaces Proverbes"[1] de Henri Meschonnic

În mod discret, Henri Meschonnic desfășoară un travaliu ciudat. El întreabă textele literare, traduce *Biblia*, scrie *Pour la poétique* și, cu un picior în teorie, cu altul în practică, explorează, fără să se grăbească, căile limbajului. Iată că în *Dedicații Proverbe* ne propune o „experiență", după cum spune el. Cuvîntul îi va surprinde pe cei care, citind aceste texte, vor vedea aici în primul

1. Éd. Gallimard.

ligent umor — și continuă printr-o pătrunzătoare analiză a „umbrei purtate“ în pictură, mai ales în cea a lui Giorgio de Chirico. Meditația sa se caracterizează prin aceeași atenție acordată formelor și atunci cînd reflectează asupra „poeziei franceze și a principiului de identitate“. într-un lung studiu în care profundele sale cunoștințe cu privire la resursele franceze și engleze îl fac să aprecieze cu exactitate ceea ce reprezintă specificitatea unei limbi, puterea de „apel“ a cuvintelor, orînduirea lor în frază.

Visul acestui poet este deci un vis întru totul treaz. El își trage seva dintr-o lumină lăuntrică. Lucru de care ne dăm lesne seama citind elevatele și limpezile viziuni din frumoasele texte intitulate *Sept Feux* (*Șapte focuri*), aflate la sfîrșitul cărții. Dar să ne ducem la sursă : „Mi se spune că visul este un limbaj, dar eu simt adeseori mai ales că el arată, și uneori chiar acceptă, acea parcelă de aur «de dincolo» pe care mîna vorbitoare vrea să o apuce, acel alb care destrăma sintaxa ce-l dorește“.

1967

„Dédicaces Proverbes“[1] de Henri Meschonnic

În mod discret, Henri Meschonnic desfășoară un travaliu ciudat. El întreabă textele literare, traduce *Biblia*, scrie *Pour la poétique* și, cu un picior în teorie, cu altul în practică, explorează, fără să se grăbească, căile limbajului. Iată că în *Dedicații Proverbe* ne propune o „experiență“, după cum spune el. Cuvîntul îi va surprinde pe cei care, citind aceste texte, vor vedea aici în primul

1. Éd. Gallimard.

rînd — și pur și simplu — niște poeme de-o evidență, de-o „imediatitate“ eluardiană parcă.

Dar lucrurile sînt cu siguranță mai complexe. E vorba de a răsturna o anume mișcare a cercetării formaliste. Aceste fragmente continui-discontinui, subliniază autorul, nu sînt nimic altceva decît un exercițiu asupra *clarității* cuvîntului, o tentativă de scriitură gnomică, „îndeajuns de banală pentru a fi insolită“, ca aceea a proverbelor (și, fără îndoială, ca aceea a unor texte bine cunoscute de Meschonnic și pe care le numim „scriituri“). Și în primul rînd, sînt un simplu reflex al corpului : „Scriem cu corpul, acest limbaj instinctiv-reflexiv“. Dar și descoperire, „acțiune“, surpriză : „Fiecare poem mă surprinde. Mă descoperă, îmi adaugă ceva, mă cheltuiește, mă întărește. Cunoaște pentru că acționează“. Ne putem gîndi la cîteva declarații vii și grăbite din prefață, la faptul că această inocență regăsită vrea să-i sfideze pe „jucătorii de-a cuvintele“, retoricieni ai unei avangărzi a cărei modernitate, spune Meschonnic, nu mai este decît „un cinematograf anemic ce-și ia reproducerea drept procreare“. Antidotul, afirmă el, se află în ceea ce Meschonnic numește, în chip atît de fericit, „o lume a treia a cuvintelor“ : în locuțiunile vulgare, în cuvîntul uzat sau uzual, chiar în *ponciful* utilizat cu folos de însuși Baudelaire. Pe scurt, în proverb.

La drept vorbind, nu-i sigur că, în aceste poeme, urmele, vinele și filoanele proverbului sînt atît de aparente pe cît s-ar putea crede. Urechea ne este mai întîi impresionată de o voce foarte simplă și foarte directă, care spune cam astfel de lucruri :

Am mîncat un pește și l-am tăiat
de atunci fără încetare
țîșnește viu
din gura mea

sau :

Tu ai cîntece pe șolduri
și o dorință de verde

Şi, dacă eşti mai atent, percepi în aceste texte *dedicaţia*, mai mult încă decît *proverbul*, adică un anumit elan, o anumită „ofrandă", deosebit de vizibilă de îndată ce e vorba de *cuplu*, mereu prezent, viu, aici, în decorul său real şi cotidian, ca — pentru a ne întoarce la Éluard — în frecventa reluare a temei *patul, camera*, foarte marcată în toate imaginile de intimitate, ca şi cum corpul, ochii, răsuflarea trebuie să se înscrie mai întîi în spaţiul unei case, al unui loc, al unei încăperi, al unei străzi.

Ca şi, dealtfel, în spaţiul net desenat al acestor rînduri de proză inegale, care nu sînt rîndurile poemului, ci urma naturală, „elementară", a simplului lucru scris şi a ceea ce el fixează :

Nu-ţi voi mai scrie ci te voi scrie
te voi împrăştia în cuvintele unde eu mă adun
Tu faci din zilele pe care le juxtapun
gramatica unei alte limbi

Există aici ceva destul de uimitor, ce seamănă cu o antiteorie a unui teoretician. Cu un anumit fel de a face să coexiste o vie conştiinţă a faptelor de limbaj (şi chiar a scientificităţii în care se învăluie astăzi abordarea lor) cu o practică foarte empirică şi „naivă" a limbii. Şi, mai ales, o tentativă de a o echilibra pe una prin cealaltă, într-o foarte fericită *incertitudine*. Cea, poate, despre care vorbea Meschonnic, cînd scria în *Pour la poétique* : „Incertitudinea îşi face loc în orientarea poeticii, dacă ne gîndim la recentele ei cercetări. Dar aportul cel mai important este totala lipsă de distincţie formală dintre «proză» şi «poezie», care nu mai apar decît ca uneltele conceptuale cele mai puţin apte de a înţelege literatura, şi ca nişte rămăşiţe, greu de îndepărtat, dar cu siguranţă mai operatorii, în faţa noţiunii de *text*". Indistincţie demonstrată aici printr-o experienţă care nu-i de laborator.

1972

Firul lui Jean Ristat

Jean Ristat a publicat cîndva o carte foarte frumos fabricată, o tragicomedie intitulată *L'Entrée dans la baie et la Prise de la ville de Rio de Janeiro en 1711* [1] (*Intrarea în golf și uciderea orașului Rio de Janeiro în 1711*). Se vădea astfel geniul său de a inventa titluri, geniu a cărui confirmare o regăsim astăzi în ultima-i carte *Le Fil(s) perdu* (*Fi(r)ul pierdut*), urmată de o reeditare a textului primei sale cărți *Le Lit de Nicolas Boileau et de Jules Verne* [2] (*Patul lui Nicolas Boileau și al lui Jules Verne*). Cucerirea orașului Rio de către Duguay-Trouin și marinarii săi, în 1711, se află la originea lungii desfășurări epice de alexandrini poticniți și încărcați de prozaism, întrerupți la mijlocul cuvintelor cu lovituri de secure parcă, a căror putere de „efracțiune“ și de subversiune „stereotipă“ e prezentată de Roland Barthes într-o convorbire-appendice cu autorul.

Le fil(s) perdu se leagă cu cîteva imagini din *La Pharmacie de Platon* (*Farmacia lui Platon*) de Derrida, pentru a derula o suită asemănătoare de scene cu care scriitura, versificată din nou, se taie, se înstelează, se decapitează regește, fără ca prin aceasta să-și piardă ritmul și suflul. Frumoasă întreprindere paricidă, căreia Aragon îi dezvăluie virtutea într-o postfață în care lui Ristat nu i se refuză nimic : nici chiar comparația cu Mallarmé sau Lautréamont („Acest «boboc», cum se spune la școală, se situează desigur în descendența lui Isidore Ducasse, a lui Ducasse din *Poezii*, și mi se pare greu să aduci cuiva un mai mare elogiu“), nici chiar omagiul amintirii, Aragon găsindu-se în fața operei acestui poet așa cum se găsea altă dată în fața propriei sale tentative din *Aventurile lui Telemah*.

Și, dealtfel, e adevărat că în *Le Lit de Nicolas Boileau et de Jules Verne* recunoaștem ceva din *Telemah* și acel

---

1 Les Éditeurs Français Réunis.
2 Éd. Gallimard.

altceva rămîne partea cea mai importantă a acestei cărți. Același gust de a „răsturna“ textele clasice, de a se prinde în jocul convenției lor pentru a le răsturna mai bine scriitura. E de ajuns să-l citești pe Ristat pentru a înțelege, a împărtăși chiar, fascinația pe care i-o inspiră Boileau : „Oh, fatal scorpion care îmi înțeapă călcîiul ! Eu trăiesc în Boileau așa cum Boileau trăiește în mine. Peste tot unde e el, sînt și eu ; ceea ce fac eu, face și el. Cine nu-l iubește pe Boileau, nu mă iubește pe mine“. În acel Despréaux despre care, în cele din urmă, se întreabă dacă există și dacă a existat altfel decît ca martorul „originii“ sale, el descoperă un principiu activ și fericit de *meditație*. Și tocmai ca o suită de meditații carteziene se dezvoltă un text care va învălui, în cele din urmă, într-o curbă armonioasă, o întreagă mitologie din care Circe, Iunona și Penelopa fac parte la fel ca și cerul, marea, sîngele și păsările : „Toate felurile de păsări, Lautréamont pasărea, pasărea Rimbaud, bătrîna pasăre Blake, pasărea înțeleaptă Coleridge, micuța pasăre Victor prietenă a lui Hugo, Artaud pasărea descărnată, păsărica moțată Ponge...“ Și poemul, dur, sclipitor și baroc, se face pat de fier — pat pe care se va așeza, la rîndul lui, Jules Verne, definit prin simpla „tablă de orientare“ constituită din lista strălucitoare a titlurilor romanelor sale.

Prin toate acestea trece, precum un fir aurit, un lucru sigur și frumos : „Boileau în afara mea, sau Boileau în mine, sau Boileau în afara lui Boileau, nu mai rămîne nimic, dacă nu cumva doar un punct, o virtualitate care face cu putință actul de a scrie, închide actul de a scrie în posibilul său. Boileau este posibilul, dorința rămasă dorință înfășurîndu-se la nesfîrșit în jurul ei înseși ; dorința de sine mereu refuzată și care se pierde în spațiul unui limbaj pe care îl măsoară și constituie ; celălalt sine-însuși...“

1974

Ascultîndu-l pe Yannis Ritsos

1

Yannis Ritsos este unul dintre cei mai mari poeți greci în viață. Arestat și deportat în aprilie 1967, el a fost mutat din nou în insula Leros, după o ședere temporară — impusă de starea sănătății sale — într-un mare spital din Atena [1]. Cînd polițiștii i-au bătut la ușă, tocmai venea din Cuba. Călătoria îl umpluse de entuziasm și se întorcea cu pasiune la munca sa de poet (avea în lucru numeroase proiecte). Cincizeci și opt de ani. Maturitatea. Celebritatea în țara sa. O veche tuberculoză, niciodată pe deplin vindecată, în ciuda unui fizic în aparență foarte rezistent (deci, astăzi, o sănătate veșnic amenințată). Cunoaștem sinistrul scenariu : arestarea, îmbulzeala de pe hipodrom, vaporul îndreptîndu-se spre insule.

Nimic din toate acestea nu era nou pentru Yannis Ritsos. Din 1948 și pînă în 1952, în timpul războiului civil, fusese deportat în insulele Limnos, Makronissos și Ayos Efstratios :

De atîția ani trecem
din insulă pustie în insulă pustie
ducîndu-ne cortul în spate

spunea el atunci într-un poem intitulat *Scrisoare către Joliot-Curie*. Și era într-adevăr o scrisoare, un apel, un mesaj grabnic :

Nu mai avem timp, Joliot, să scriem versuri...
nu avem timp, ne izgonesc
și mă grăbesc să-ți trimit o scrisoare
căci nu se știe niciodată ce i se poate întîmpla în țara noastră
celui ce spune advărul...

Astăzi aceste cuvinte capătă o ciudată rezonanță.

---

1. Acest text datează din 1968.

În Franța, vocea lui Yannis Ritsos începe să fie ascultată. Ni se oferă o antologie a textelor scrise între 1957 și 1966 — *Casă de închiriat* [1]. S-a publicat marele său poem *Grecitate* [2] scris în anii de luptă. Chrysa Papandreu [3] a consacrat operei sale un eseu. Și descoperim cu surprindere prezența unui poet uriaș, tocmai în momentul în care această prezență este zdrobită, batjocorită, *negată* în ochii lumii.

Pentru a-l aborda pe Ritsos sînt posibile mai multe căi. Una dintre cele mai bune este poate lectura operei *Epitaphios*, un mare text vechi de treizeci de ani și totuși uimitor de tînăr. Ne aflăm în mai 1976. Poetul avea atunci douăzeci și șapte de ani. Văzuse într-un ziar o fotografie : o mamă aplecată deasupra cadavrului fiului ei, ucis la Salonic în timpul unei greve a muncitorilor din manufacturile de tutun. Poetul se închide în casă timp de patruzeci și opt de ore și compune *Epitaphios*. În tradiția ortodoxă, epitaful este lunga plîngere a Fecioarei în fața lui Crist mort. Dintr-o dată această plîngere devine cea a oamenilor. Cîntul lor de durere, de revoltă și de mînie. Și secularul bocet ce învăluie trupul eroilor morți devine exaltarea lucidă și radioasă a unui erou *viu* :

În picioare în fața marii ferestre, și umerii tăi lați
acopereau întreaga deschidere, marea, bărcile.

Și umbra ta, ca un arhanghel, inunda casa,
și pe urechea ta strălucea mimoza stelei de seară...

Purul tragism grec rămîne intact după această metamorfoză. Totuși, *cîntul funebru* are în el ceva atît de elevat, atît de amplu, încît ar putea aparține tuturor timpurilor și tuturor locurilor. Chrysa Papandreu îl compară, pe bună dreptate, cu cîntul funebru închinat lui *Ignacio Sanchez Mejias* de către Lorca. Nu-i aceeași bătălie, dar e același strigăt al sîngelui. Strigăt al sîngelui care avea să răsune pe străzile Atenei, în 1963, a doua zi după fu-

---

1 Les Éditeurs Français Réunis.
2 Éd. Fata Morgana (tradus de J. Lacarrière).
3 Éd. Seghers, col. „Poètes d'aujourd'hui".

neraliile (la care au participat cinci sute de mii de persoane) deputatului Lambrakis : *Epitaphios*, text pus pe muzică de Mikis Theodorakis, devenise bocetul adînc al poporului ce-i plîngea pe martirii asasinați.

Theodorakis urma de asemenea să pună pe muzică și extrase din *Grecitate*. Este un alt mare poem, datînd din 1945—1947. În zece ani, opera lui Ritsos s-a afirmat. El a dat frîu liber lirismului său în *Cîntul sorei mele* și în *Simfonia primăverii*, și s-a lăsat în voia nostalgiei după adolescența pierdută în *Veche mazurcă în ritm de ploaie*. Și iată că acum vorbește despre țara sa, despre pămîntul Greciei, despre „spațiul grecesc". O face pentru că ocupația germană a venit să întunece acest pămînt. Și pentru că Rezistența i-a redat frumusețea, puterea și lumina :

Acest peisaj e dur precum tăcerea
el își strînge la piept pietrele fierbinți
el își strînge în lumină măslinii orfani, vița de vie
el strînge din dinți. Nu-i apă. Ci doar lumină.

Acest peisaj este în primul rînd ținutul Monembasiei, înalta peninsulă stîncoasă din sud-estul Peloponezului, unde s-a născut Ritsos. Dar este și întreaga Grecie, măslinii, platanii, viile, munții, cîmpiile, marea, luminate de luptă, fulgerate de refuz. Nu putem să nu ne gîndim că, în aceeași perioadă, Éluard s-a dus de două ori la partizanii greci ce luptau în munții macedoneni Grammos și Visti și că a evocat pe același ton nunta dintre pămîntul rănit și oamenii plini de mîndrie :

Ierburile și florile nu mă părăsesc
Mireasma lor se duce după vînt

Iezii zburdă de tînără bucurie
Un vultur este ca un punct pe cerul fără taină

Soarele e viu și își sprijină picioarele pe pămînt
Culorile-i înroșesc obrajii de iubire
Iar lumina omenească se dilată de plăcere

Măreţul om în inima unei lumi nepieritoare
Îşi scrie umbra pe cer şi focul pe pămînt

(dăruind şi el cîntecu-i funebru în dura *Rugăciune a văduvelor şi a mamelor* pe care o inserează în poemul său, după cum dăruise un cînt de glorie Greciei în primele versuri din *Atena* : „Popor grec popor rege popor desnădăjduit...").

Următoarele opere ale lui Ritsos vor fi marcate de această sfidare şi de aceste încercări. Îndată după prima sa deportare, îşi măsoară experienţa de om şi de poet şi îşi găseşte pentru totdeauna adevăratul ritm. Inspirat de naşterea fiicei sale, el îşi spune bucuria în faţa vieţii în *Steaua de dimineaţă,* îşi îmbogăţeşte poetica în *Arhitectura arborilor,* în *Sonata clarului de lună,* în *Urna,* regăseşte formele dramatice ale vechii poezii greceşti în mari poeme — monologuri inspirate din miturile antice, ca *Filoctet* sau *Oreste,* pune faţă în faţă reflecţia poetică şi acţiunea în *Podul.* Dar el descoperă acea lege conform căreia regula secretă, inflexibilă, a oricărei adevărate poezii este, fără îndoială, *tăcerea,* şi află că poetul nu vorbeşte decît pentru a reduce la tăcere zgomotul şi furia lumii. Idee admirabil exprimată într-un eseu consacrat lui Maiakovski : „Din 1930 şi pînă azi au avut loc mai multe evenimente : căderea Spaniei democratice, cel de-al doilea război mondial, căderea lui Stalin, pentru a nu cita decît cîteva. Mari şi teribile experienţe, acte eroice, crime, sacrificii, masacre, fapte mărețe, cenuşă şi noroi. Au avut loc miracole ştiinţifice, dezvoltarea civilizaţiei tehnice, extinderea lagărului socialist, dar şi reacţii, greutăţi şi pericole. Primele strigăte de entuziasm şi de admiraţie cedează locul unei întoarceri către sine mai tăcute. „Îmi construiesc frazele după modelul strigătelor", spusese Maiakovski. Poeţii de azi ar putea spune că îşi construiesc frazele după modelul discuţiei simple, confidenţiale, poate de teamă că spusele lor vor fi auzite, sau, dimpotrivă, nu vor fi auzite. Aş spune, riscînd să par prea literar, că ei îşi fac frazele după modelul tăcerii."

Or această tăcere (sau ceea ce el numeşte în altă parte — la sfîrşitul *Urnei* — în legătură cu moartea unei fetiţe, *forma absenţei),* n-a fost niciodată redată de Ritsos

în chip mai perceptibil, mai frumos, mai plin de promisiuni decît atunci cînd o împovărează cu taina celor mai simple și mai adevărate lucruri omenești. Ca, de exemplu, în poemul *Bătrînele și marea*, în care pune să vorbească între ele despre treburile zilnice „șapte bătrîne, mame și bunici de marinari, așezate în fața casei" : o întreagă lume cotidiană, clară și ordonată, cea a pămîntului și a mării, se recompune în vocea acestor femei „descărnate ca niște fluiere străvechi". Dar, poate și mai bine, ca în acele poeme scurte din 1963 și 1966, intitulate *Mărturii* — partea cea mai recentă a operei sale, excepțională prin concizia formelor — în care închide tot ceea ce e mai „exact" în viziunea sa asupra realului. Viziune epurată și precisă, privire răbdător îndreptată asupra „muncilor și zilelor", asupra gesturilor oamenilor, asupra obiectelor vieții, și tradusă printr-un limbaj ce capătă tonalitatea evidenței. Și totuși nu aflăm aici nici o concesie. Dimpotrivă, întîlnim o trezie de fiecare clipă, o veghe permanentă, străbătută de neliniște. Cînd Ritsos spune : „O pasăre își aruncă ancora umbrei pe un acoperiș roșu", sau : „Mergi gol, solitar, sub un cer de-un albastru sau de-un alb înfricoșător", sau : „De pe buze îi curgea un fir de lapte ce licărea în lumina slabă a zilei", sau : „Pe frunze de viță de vie își așternură masa la amiază", sau : „Un vechi ulcior, aruncat în curte, era o statuie", sau : „Singurul lucru palpabil ce a mai rămas de la el e un surtuc", sau : „Am văzut viața călărind pe crupa aurită a unui portocal", lucrurile nu pot fi spuse mai simplu și mai direct, și totuși cuvîntul își păstrează mereu tăișul clar și vibrația tremurată a unei lame. Imaginea e de o nuditate care este poate emblema nudității originare a trupurilor și-a inimilor :

Zi după zi, se dezarma. Își scoase mai întîi veșmîntul
apoi cămașa, apoi își scoase pielea,
apoi carnea și oasele. La urmă nu-i mai rămase
decît această pură, simplă și caldă substanță.
Acolo, singur, nevăzut, fără mîini modela
mici ulcioare, poeme și oameni.
Și poate că era și el unul dintre ei.

Este semnificativ faptul că acest scurt poem se intitulează *Elaborare*. A scrie, a vorbi, a „spune“ lumea înseamnă, pentru Yannis Ritsos, a ajunge la această dezgolire, la această transparență dură, la această „inaparență“ a expresiei. Nimic nu poate fi mai aproape de învățătura pămîntului care astăzi îl exilează. Nimic nu ne invită mai mult să-i ascultăm, în tăcere, vocea.

1968

2

Această serie de *Gesturi* extrase dintr-o culegere apărută la Atena în 1972 este o foarte frumoasă suită. Dîndu-ne textul francez alături de textul grec, les Éditeurs Français Réunis au făcut un „act“ poetic de o mare importanță formală. Atît pentru cei ce citesc grecește cît și pentru cei ce nu citesc : căci însuși grafismul scriiturii elene, prin eleganța sa și prin întreaga reverberație culturală ce îl însuflețește, e de o prezență intensă, incisivă, pe pagina albă. Iar traducerea lui Chrysa Prokopaki și a lui Antoine Vitez se remarcă printr-o precizie și o claritate de oglindă.

Iată poezia lui Ritsos încă o dată oferită nouă, cu întreg cortegiul ei de forme vii și familiare. Poezie a mesei, a lămpii, a camerelor (cu, dintr-o dată, lîngă pat, „într-o coloană de lumină imobilă“, o femeie goală), a ferestrelor, a zilei, a ploii, a arborilor. A tuturor lucrurilor simple. Dar de ce fel de simplitate e vorba ? „Îndărătul lucrurilor simple mă ascund ca să mă găsiți...“ E de ajuns să cauți, adică să citiți, și ceea ce găsiți este trezirea comună a gesturilor și-a cuvintelor. Ca „gestul a două degete cînd dezgolesc un umăr gol, o rană, un izvor sau un vis“, frază ce termină culegerea, și pe care e greu să o uiți dat fiind caracterul ei diafan, delicat, și miraculoasa discreție a dezgolirii și a sfîșierii ei. Și, în privința cuvintelor, această dureroasă revendicare : „Cuvintele, spune el, cuvintele tăcute, singura noastră tovărășie“. Destinul lui Ritsos pare să fie acela de a-și construi cu ele singurătatea. Dar o singurătate împărtășită, menită să se

deschidă, în orice clipă, asupra a ceea ce străbate și populează lumea. Zborul unui pescăruș „deasupra zbuciumului unei mări însorite“ : un poem întreg este construit pe nașterea unui surîs ce se înfiripă pe un obraz în ritmul mișcărilor păsării, al fîlfîitului de aripi, al dispariției ei la orizont. „Pîinea învelită într-un șervet agățat de copac“ : este cel de-al doilea vers al uimitorului poem intitulat *Dincolo de fereastră*, în care totul începe prin imagini însorite și se termină cu evocarea unei femei care, lîngă fereastră, tricotează un pulover de lînă, cu cea a unui bărbat care-și scoate cizmele (aici regăsim ceva din Char, în calmul oarecum crispat și în caracterul mut al scenei). Mîini ce nu sînt mîini adevărate, ci mănuși de lînă, așezate aici — ciudată moarte — pe o masă de bucătărie, „mănuși de lînă ca două mîini tăiate“. „Bunătatea“ trupului femeilor, despre care poemul *Femei* vorbește atît de bine, în maniera sa facilă, dulce și caldă : „Ele, femeile, sînt îndepărtate. Cearșafurile lor au un miros de «noapte bună»“. Iată. Totul germinează, totul tremură, totul cîntă în focul privirii solitare, în creuzetul „incomunicabilului“.

Această poezie este oare grecească ? Bineînțeles că este : și trebuie ca privirile noastre să cadă din nou pe pagina din stînga, pe delicatele albine ale acestei scriituri... Dar ea este grecească și prin altceva, mai tainic, mai îndepărtat.

Mai întîi printr-un refuz : „Nu, nu, nu înălța drapelul — nu-i la noi nici o sărbătoare...“ Și poate prin ceea ce Ritsos numește, în mod ciudat „evitarea adevărului“ : „Brusc, în ultimul moment, se oprea ; nu-și termina fraza, îi era teamă, iar nouă ne era de asemenea teamă“. Grecească și printr-o anumită violență a culorilor și, mai ales, prin *negrul* ei — un negru care te poate duce cu gîndul la cel al veșmîntului mamelor și văduvelor lui Éluard din satele Visti și Grammos — un negru ciudat, un negru strălucitor, care invadează totul : un cal negru, pietre negre, dungile negre ale rochiilor femeilor, și mai ales „cel ce aprinde felinarele de pe insulă de parcă ar săpa niște găuri în noaptea neagră“. Ultim gest, pe care nu-l vom uita : cel al acestui om ce-și poartă

scara, acolo, în acea insulă, la capătul mării, departe de lume, și totuși aproape de lume, spre a săpa în noapte acele mari găuri de lumină.

O altă carte de Ritsos apare în franceză sub titlul *Înaintea omului*[1]. Aici nu mai întîlnim *gesturi*, ci poate, un cîntec de *gesta* : e o lungă frescă de poezie. O poezie despre întreaga carieră și despre luptele lui Yannis Ritsos, despre ceea ce Gérard Pierrat, biograful său, numește „lungul drum al poetului". Este destinul unui „copil fără copilărie", fiu al unor mari proprietari de pămînt din Peloponez marcați de durere și de moarte, ce îmbrățișează într-o bună zi, pentru a nu o mai părăsi niciodată, viața profundă a poporului său. Angajare plătită cu lupte, cu încercări de tot felul, cu detenții. Ultima începe în acea dimineață din luna aprilie 1967, cînd Ritsos se găsește pe hipodromul Noul Phaler (echivalent al stadionului din Santiago) împreună cu cadrele E.D.A., pentru a fi îmbarcat pe un cargo militar și deportat la Yaros, în „insula diavolului". Redat astăzi poeziei și țării sale, el ocupă, într-o Grecie liberă, locul de frunte pe care-l merită. Gérard Pierrat spune, și pe drept cuvînt : „Ritsos se bucură astăzi în Grecia de o asemenea audiență datorită rezonanței unice a vocii sale, ce răspunde neliniștii unei generații pierdute și își află legitimitatea într-o îndelungă luptă. Patruzeci de ani de lupte și de încercări, alături de poporul său. Patruzeci de ani de cîntece, de elegii și de epopei familiare, ce au reflectat cu fidelitate speranțele și deziluziile Greciei contemporane. Patruzeci de ani de căutări și de înnoire a formei și a inspirației. Audiența de care se bucură în țara sa se datorează și consacrării sale pe plan internațional, printr-un fenomen de șoc întors care a avut loc, într-un context diferit, și în cazul lui Kazantzakis și al lui Seferis". Acest mare suflu de *grecitate* străbate toate paginile din *Înaintea omului,* care ni se înfățișează ca fiind cartea lungului drum poetic parcurs de Ritsos după război. Cartea nu are coerența și linia netă a unei culegeri construite. Dar începînd cu poemele scurte pe care le adună și pînă la ma-

---

1. Éd. Flammarion.

rile stanțe desfășurate în *Femeia din vii*, sau pînă la marile texte de luptă din *Ultimul secol înainte de Cristos*, ea este străbătută de același dinamism al cuvîntului ce se dăruie. Și e de ajuns să citim un poem ca *Trecerea primăvăratică a femeii*, pentru a vedea plutind peste cuvinte, litere, imagini, acel surîs luminos al ritmului și formelor care este însuși surîsul lui Ritsos.

1974

Copacul din pădurea chiliană: despre Neruda

Uimitor în memoriile lui Neruda, intitulate *Mărturisesc că am trăit* [1], este faptul că ele se deschid printr-o evocare a pădurii chiliene. A frunzișului ei des. A ramurilor care scîrțîie în bătaia vîntului. A ferigilor uriașe. A ciupercilor negre și albastre. A plantelor roșii. A unui întreg „popor“ de păsări. Dar mai ales a uriașelor trunchiuri de arbori seculari. E ca și cum Pablo Neruda, aflat în pragul cărții, în momentul cînd dă să înceapă a vorbi despre el, să coboare în trecutul său, ar fi avut nevoie să-și întărească rădăcinile, să se sprijine pe aceste imagini ale pădurii noduroase, să se agațe, să se prindă puternic de ele. Iată de ce el le așază mai întîi, solid, calm, în fața lui. Spre a se arunca apoi în spațiul amintirii.

Exercițiul nu este atît de primejdios pe cît s-ar putea crede. Pablo își are felul lui unic de a proceda cu timpul și memoria. El nu-și impune chinul de a scormoni în note sau în arhive, de a-și reconstitui existența pe părți și în chip meticulos. Dimpotrivă, și-o amintește așa cum îi vine, în adieri, în valuri (în sensul de valuri de mare), ca pe tot atîtea *momente*. Și își face cartea din această

1. Éd. Gallimard.

suită de momente, juxtapuse precum acele *pietre* din Chile pe care poetul le iubește atît de mult. El spune în chip foarte limpede că sînt memoriile unui *poet*, și nu cele ale unui memorialist. Paginile vor cădea precum frunzele la vremea culesului, iar strugurii „vor trăi din nou în vinul sacru". Fiecare cititor va găsi aici ceea ce caută. Căci „o viață este făcută din toate viețile". Și Nerval spusese : „Viața unui poet este viața tuturor". Iar Éluard : „A venit timpul cînd toți poeții au dreptul și datoria să susțină că ei sînt adînc înrădăcinați în viața celorlalți oameni, în viața comună". Bineînțeles, asta nu înseamnă că trebuie să înțelegem că în viața lui Neruda nu s-a petrecut nimic. Am spune, dimpotrivă, că în această viață s-a petrecut *totul*. Se afirmă în ea iubirea, sexul, pofta, plăcerea, politica, militantismul, călătoriile, funcțiile oficiale, diplomația, lectura, scriitura, binele ca și răul. Și, de fiecare dată, cu acea abundență care face să se reverse cupa și care se numește : poezie. Capacitatea de absorbție, de asimilare, de acceptare a acestei existențe este cu adevărat uimitoare. Neruda e un fel de Hugo planetar.

Dar Neruda este în primul rînd țara sa. Acel Chile ploios, ploios în toate sensurile cuvîntului. Nu numai pentru că dîrele cenușii ale nopții și ale durerii sînt aici prezente astăzi asemenea zăbrelelor care îl închid. Ci și pentru că pe pămîntul arocan plouă cu adevărat adeseori. Căutînd în trecutul cel mai îndepărtat, amintirea zugrăvește mai întîi acele ploi torențiale din Temuco, revărsate peste copilărie, pe stradă, peste spinările țăranilor îmbrăcați în „poncho". Urcă din aceste depărtări o puternică adiere umedă, care va străbate întreaga carte. Iar această rafală poartă cu ea întotdeauna imaginea, plină de relief, a pămîntului natal. Ca, de exemplu, aceea, prodigioasă, a ținutului Valparaiso, a povîrnișurilor, a rîpelor, a „scărilor" sale ce coboară către Pacific, unde pare a se fi adunat întreaga mizerie a lumii : copii în zdrențe, femei cu picioarele goale, săraci strîngînd în mîinile lor descărnate roșiile, peștele, pîinea lor zilnică. Simțim că Neruda a înțeles, în aceste locuri, ce e lumea, că i-a înțeles nefericirea și scandalul, și că a optat pentru

tabăra celor care vor să-i redea demnitatea (dacă mi se va îngădui să fac aici o mică paranteză personală, aș spune că, aflîndu-mă în același Valparaiso în ajunul ultimei zile a regimului Unității populare din Chile, am încercat — cu două zile înainte de zdrobirea lui ! — senzația fizică intensă că acest popor al străzii pornise în sfîrșit pe drumul eliberării de mizerie).

Dar, foarte curînd, Chile se deschide spre exterior, iar „modularea“ vieții lui Neruda devine o suită de episoade marcate de numele tuturor orașelor, tuturor țărilor. Este extraordinarul roman al unei ucenicii care ne duce de la Rangoon (primul post diplomatic al lui Pablo, cel de consul în Birmania) la Moscova, de la Ceylon la Paris, de la Madrid la Pekin. Parisul reprezintă mai mult decît o fascinație. Madridul, mai mult decît o oprire. Și poate că ar trebui să spun aici cît de perseverentă și de fidelă a fost legătura lui Neruda cu o Spanie a durerilor și a nedreptăților : *Cu Spania în suflet* este titlul uneia dintre cărțile sale celebre.

Dar și cu o Spanie a luptelor, pe care a sprijinit-o întotdeauna prin cîntecul său, și unde și-a găsit nesfîrșite prietenii. Și ne frapează faptul că, pentru a le evoca, el știe uneori să recurgă la o anecdotă, la un detaliu, care spun mai mult decît toate comentariile. Este un fel, specific lui, de a scurtcircuita emoția și vorbăria. Ca, de exemplu, în acea extraordinară descriere a întîlnirii sale cu Federico García Lorca, într-o zi din anul 1933, la Buenos Aires, și a primirii ce li se face, atît unuia cît și celuilalt, de către Pen Clubul din acest oraș. Are loc un banchet, în timpul căruia cei doi poeți trebuie să răspundă omagiului ce li se aduce. Se hotărăsc să rostească un discurs *al alimon*. Această expresie desemnează, referindu-se la doi *toreros*, un anumit mod de a „ațîța“ un singur taur, cu o capă unică. Iată-i pe Pablo și pe Federico, fiecare la cîte un cap de masă, lansîndu-se într-un foarte lung și foarte strălucitor discurs improvizat, și alternîndu-și frazele fără să le fi pregătit dinainte. Exercițiu de înaltă virtuozitate. Dar și de caldă fraternitate. Dealtfel anecdota este întotdeauna prezentă la Neruda atunci

cînd vrea să dea și mai mult relief descrierii unei întîlniri sau portretului unui prieten. Nu-l vom uita niciodată pe Aragon deschizînd o butelie de Mouton-Rothschild și degustînd aroma vinului. Nu-l vom uita nici pe pictorul Alvaro Guevara, ce descoperă, într-o bună dimineață, în Montparnasse, un mijloc de a salva omenirea de la foamete, și asta fără a recurge la lupta politică, ci doar cerînd fiecărui om să planteze cîte un singur cartof, care va produce, cu siguranță, mai bine de patruzeci (e ceea ce Neruda numește, în glumă, „*apolitismul cartofului*"). Și de la anecdotă se alunecă în fiecare clipă către portret, care este unul dintre principiile active și vii ale povestirii ce străbate aceste memorii. Portretul nu ca pauză, ca stază, ci ca mod de a-ți exprima „vederile" asupra vieții și istoriei pornind de la o figură foarte concret prezentă. Portretul lui Rafael Alberti, portretul lui Éluard, portretul lui Reverdy, portretul lui Ehrenburg, portretul lui Fidel Castro, portretul lui Allende (cu deosebire emoționant, pentru că este așezat ca o ultimă piatră a cărții), portretul lui György Somlyó, portretul Mathildei Urrutia, soția poetului (al cărei rol în ceea ce privește redactarea acestor memorii a fost decisiv). Și pînă și portretul lui Stalin. E remarcabil modul lipsit de orice complexe în care Neruda vorbește despre Stalin și despre propriul său „stalinism" : aparența este dezinvoltă, realitatea, dacă o privim mai îndeaproape, de o uimitoare luciditate acidă.

La toate acestea ar trebui adăugate și figurile de femei. Neruda n-a ignorat niciodată prețul a ceea ce el numește „taina insondabilă a sexului". Și uneori am fi ispitiți să descriem etapele experienței sale erotice. Dar ne dăm foarte repede seama că specificitatea acesteia constă poate într-un anumit „anonimat". E ca și cum o femeie n-ar avea nevoie de un nume (cel puțin de un nume devenit public) pentru a fi femeie, și ca și cum prezența ei imediată, violent carnală și oarecum „primitivă" ar fi îndeajuns. Vedem acest lucru încă de la bun început, cînd Pablo povestește cum, tînăr fiind, se angajase cu ziua la treieratul grîului și cum, într-o seară, în paie, în timp ce dormea, un trup copt și cald se lipise de trupul

lui. O anume febră elementară și cosmică a dragostei apare adeseori, uneori datorită prezenței vreuneia dintre acele văduve îmbrăcate în negru, dar cu simțurile aprinse, de care vechile cîntece indiene sau spaniole sînt pline, sau a vreunei călătoare, a vreunei prietene întîmplătoare, a vreunei necunoscute...

Dar dragostea, călătoriile, luptele, poezia, totul se înscrie mai întîi într-o vorbire activă, în *cuvinte*. „Cuvintele“ lui Neruda nu sînt cele ale lui Sartre : ele nu se împovărează cu greutatea lucrurilor ci, dimpotrivă, dăruiesc lucrurilor un elan, un zbor, o libertate suverană. Și, neîndoielnic, nu întîmplător le celebrează poetul, în chipul cel mai *concret* cu putință, la pagina 70 a cărții, într-una din acele paranteze lirice care îi scandează povestirea (o vom nota, de asemenea, pe cea vibrantă și uimitoare, consacrată „comuniștilor“, de la pag 245) : „...Orice ați spune, domnule, cuvintele cîntă, cuvintele ce urcă și coboară... Mă închin adînc în fața lor... Le iubesc, mă lipesc de ele, le hărțuiesc, le mușc, le risipesc... Iubesc atît de mult cuvintele ! Ele strălucesc precum pietrele colorate, și sar ca niște pești de platină...“ Iar cînd poetul evocă orele sale de lucru, în casa din Insula-Neagră, zidită cu fața spre ocean, pe malul acelui pămînt chilian scăldat în spumă și bătut de vînturi unde mereu, pînă în moarte, pînă în noapte, s-a întors spre a-și înnoi puterea și speranța, simți că e vorba în primul rînd de acea „muncă“ asupra cuvintelor care a constituit flacăra și pasiunea vieții sale. Căci pentru a lumina lumea nu e nevoie de nimic altceva decît de adevărul lor simplu. Într-o dimineață de ianuarie, un jurnalist venit la el acasă, îl întreabă : „Cum vedeți lumea în pragul acestui nou an ?“ Iar Neruda, liniștit, îi răspunde : „Acum, în ziua de 5 ianuarie, la ora 9 dimineața, o văd pe de-a-ntregul în roz și albastru“. Și adaugă : „Răspunsul acesta nu comportă nici o nuanță literară, sau politică, sau subiectivă. El înseamnă, pur și simplu, că, de la fereastra mea, văd tufe mari de flori roz și, mai departe, Pacificul și cerul ce se contopesc într-o îmbrățișare albastră“.

1975

Sîngele și florile poetului To Huu

El ne dă să-i citim poemele. Dar, după fiecare poem, el ne și vorbește. În mod foarte liber, în mod foarte simplu. Despre copilăria, țara, luptele, închisorile, despre viața lui militantă. Și despre concepția sa cu privire la poezie. Se numește To Huu. Este poate cel mai mare poet din Vietnamul de astăzi. Vocea, tonalitatea sa îl apropie de marea familie a lui Éluard, Nazim Hikmet, Neruda, Ritsos. Dar el are ceva ce-i aparține numai lui : acel fel vietnamez de a „modula", de a „cînta" poezia, pe un ton popular oarecum monocord, dar care spune și cuprinde totul, rîul, muntele, strachina cu orez, pămîntul, marea, oamenii.

Mireille Gansel, ce prezintă și traduce pentru noi textele din *Sînge și Flori* [1], a avut ideea să le alterneze cu fraze rostite de poet în cursul unor discuții ce refac itinerariul său, și care ne sînt date ca atare, ca o înșiruire de fraze juxtapuse, fără întreruperi, fără majuscule, ritmate de o muzică lentă și exactă ce este însăși cea a vocii lui To Huu. Efectul este impresionant. De îndată ce poemul ni s-a întipărit în auz, „vocea" începe să-l învăluie, să-l poarte, să-l prelungească, să-l lumineze. De exemplu, To Huu evocă imaginea mamei sale care cîntă încetișor „melopeea bărcilor ce se legănau la nesfîrșit pe apele rîului Parfumurilor" : dar dintr-o dată el se oprește spre a desena, pe măsură ce și-l amintește, portretul țărăncii care i-a legănat copilăria, „atît de asemenea tuturor celorlalte fete de la țară". La capătul unui vers se ivește un vis străbătut de o imagine a tatălui. Poetul se oprește din nou și ne spune că acest om a însemnat pentru el „prima școală de poezie" : „Făcea catrene chinezești și citea poezie. Tang, avea totodată și o mare slăbiciune pentru poezia populară, pentru cîntecele populare ; iar eu eram, la șase ani, primul său secretar. Mă trezea la ora patru dimineața și mă punea să scriu, să transcriu, să copiez versuri, dictoane, cîntece". Și To Huu povestește,

1. Les Éditeurs Français Réunis.

într-un poem mai vechi, cum a simțit, pentru prima oară, ce e nedreptatea și opresiunea, în fața soartei unui foarte tînăr servitor ce fusese izgonit de o familie înstărită :

acum știu : cu cît îndurăm mai multe umilințe
cu atît mai mult crește ura în inimile noastre
frate mai mic, hrănește pînă cînd vei fi mare,
pînă cînd vei fi bătrîn,
acest germene în colivia oaselor tale, în vinele
sîngelui tău

El ne vorbește totodată de ceea ce numește „prima mea școală de marxism“ : de frecventarea, pe vremea cînd era tînăr, a două librării progresiste din Hue, orașul său natal, dintre care una era ținută, în chip semiclandestin, de Le Duan, actualul Prim secretar al Partidului muncitorilor. Acolo citea totul și cu lăcomie reflecta, milita. Era în preajma celui de-al doilea război mondial, dar încă de pe atunci se făcea simțită pe pămîntul vietnamez o puternică mișcare prin care conștiințele, trezite la luptă, își strigau durerea și protestul.

Toate aceste poeme scrise între 1938 și 1963 ni-l înfățișează în continuitatea sa profundă. Dar nu apare aici nici o concesie făcută vreunui dogmatism al angajării. Dimpotrivă, poezia sa se caracterizează prin contactul ei imediat, direct, precis, cu cele mai concrete lucruri ale vieții. Cînd To Huu, străbătînd străzile din Qui Nhon, se întreabă de ce la vederea caselor îi bate inima, el își răspunde simplu : pentru că se află în mijlocul oamenilor obișnuiți. „Veșmintele se amestecă, picioarele se învălmășesc, mă simt ca într-o țară binecunoscută, de ce ?“ Privind marea, el nu-și poate desprinde ochii de pe

pîlcurile de verzi cocotieri,
freamăt al dunelor albe
unde tremură soarele,
grădină cu pepeni verzi plini de o roșie miere

Ascultînd zgomotele vieții cotidiene, el aude

fîșîitul de mătură al bambusului
care neliniștește
șirurile de tamarinieri

Totul este scris într-o limbă vietnameză căreia am vrea să-i putem aprecia subtilitățile și finețea — în general, dealtfel, foarte bine redate de traducere — și care este, cu siguranță, acel „limbaj al iubirii“ de care vorbește To Huu : vom reține pasajul din convorbiri în care poetul comentează îndelung folosirea cutărui sau cutărui cuvînt, pentru a-i explora semnificația, a cuvîntului *thuong*, de exemplu, care înseamnă *iubire* sau *afecțiune*, dar și relația dintre un sens și celălalt. Maestru al limbii, maestru al cuvintelor, Tu Huu stă de veghe, în însăși inima acestei vorbiri treze. El este desăvîrșitul „creator de forme“ și totodată poetul „scufundat în propriul său popor“, poet pe care Pierre Emmanuel îl salută în prefața acestei strălucite cărți.

1975

CUPRINS

II. POEZIE

Lector : LAURA ASLAN
Tehnoredactor : V. E. UNGUREANU

Bun de tipar : 30.04.1982. Coli tipar : 20.



Tipărit sub cd. 5 017/982 la
Întreprinderea poligrafică Bacău,
Str. Eliberării nr. 63.
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Lucrarea este tipărită pe hîrtie fabricată
de C.C.H. „Letea" Bacău

„E cu neputinţă să citeşti şi să «exerciţi» literatura fără să fii atent la cea care se face în jurul tău, la cea care desenează în jurul tău un teritoriu, un spaţiu căruia nu i te poţi sustrage. Acest spaţiu are aici două intrări : cea a romanului (mai ales «nou») şi cea a poeziei. În ultimii ani... am mers de la una la cealaltă, printr-o aceeaşi (unificatoare) practică a textului."

Raymond Jean nu este doar autorul romanelor *La Vive*, *La Ligne 12* şi *La Fontaine obscure*. Profesor la Universitatea din Provenţa, el a publicat *La Poétique du désir*, în colecţia „Pierres Vines", precum şi volumele *Éluard* şi *Nerval* în colecţia „Ecrivains de toujours".